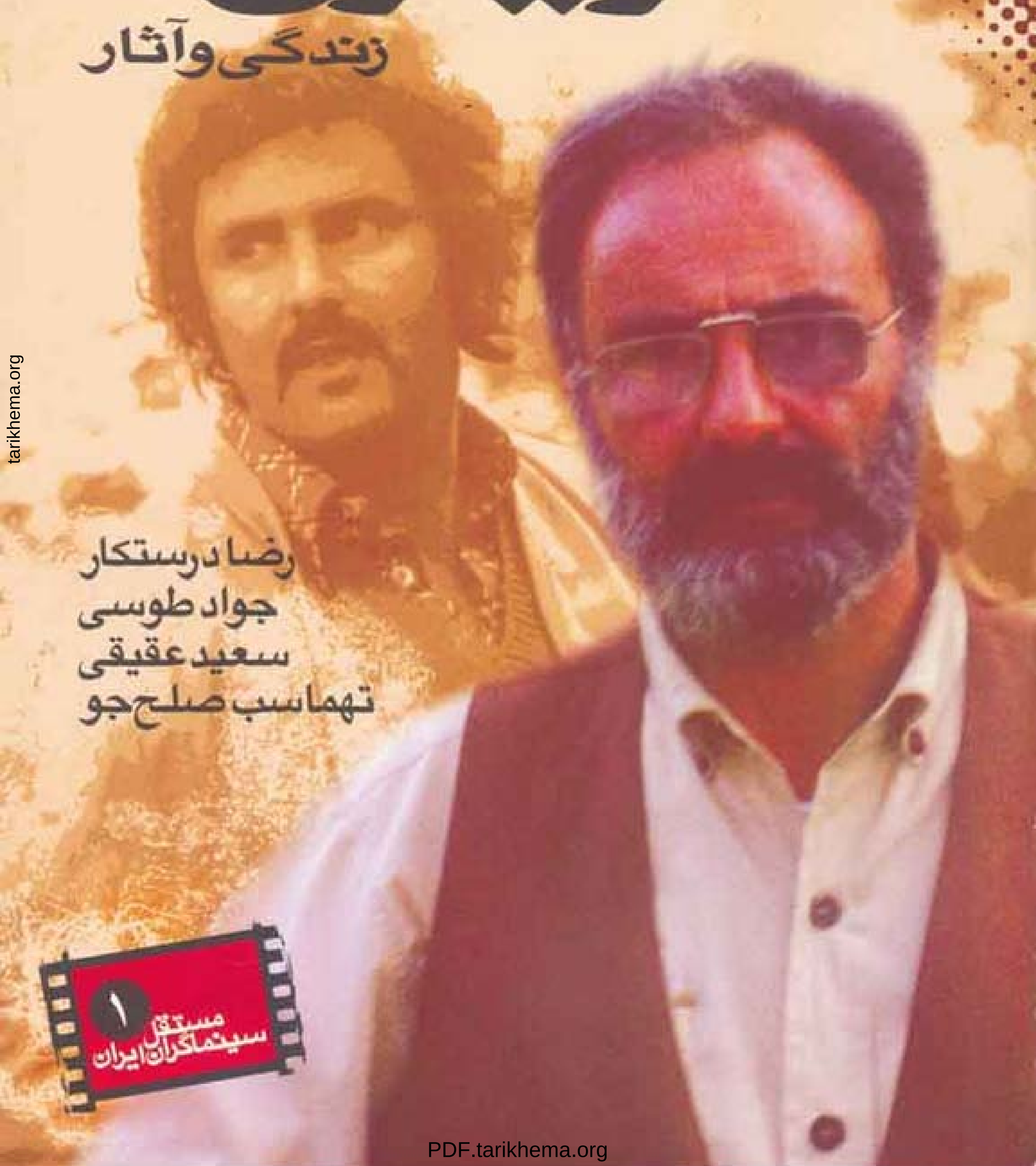
فریدون گله

زندگی و آثار



رضا درستکار
جواد طوسی
سعید عقیقی
تهماسب صلح جو

مستقل سینماگران ایران ۱

فریدون گُله

زندگی و آثار

به اهتمام

رضا درستکار

انتشارات نقش‌ونگار

فریدون، گله (زندگی و آثار) / نویسندگان رضا درستکار [... و دیگران]. -- تهران: نقش و نگار، ۱۳۸۰.
۲۵۶ ص.: مصور، عکس. -- (انتشارات نقش و نگار؛ سینما؛ ۴. سینماگران مستقل ایران؛ (۱))
ISBN 964-6235-31-X
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
۱. گله، فریدون، ۱۳۲۲ - -- نقد و تفسیر. ۲. سینما -- ایران -- تهیه‌کنندگان و کارگردانان. الف. عنوان.
۴ف ۸گ/۳/PN۱۹۹۸ ۷۹۱/۴۳۰۲۳۳۰۹۲
[۹۲۷/۹۱۴۳]
کتابخانه ملی ایران ۲۰۸۲-۸۰م

نقش و نگار

تهران ـ انقلاب، ۱۲ فروردین، شهدای ژاندارمری، شماره ۲۳۴

تلفن: ۶۴۹۶۲۴۹-۶۹۵۰۷۲۵

فریدون گُله

- به اهتمام ● رضا درستکار
- طرح جلد ● نیل گرافیک
- حروفچینی ● پلیکان
- لیتوگرافی ● بهروز
- تیراژ ● ۲۲۰۰ نسخه
- نوبت چاپ ● اول ۱۳۸۰
- چاپ و صحافی ● آرین

فهرست

پیش‌درآمد

چرا گُله؟

یک.

آنها که علاقه‌ای به تاریخ سینمای ایران دارند و دغدغهٔ بازشناسی این مسیر پُر پیچ و خم، خوب می‌دانند که بخش‌هایی از این تاریخ در روایت‌های ساده، غیر منطقی، غیر تحلیلی و برخی گردابهای موسمی و ندیدن‌ها، محو شده است. و ثبت و ضبطِ مورخان اندک سینمای ما نیز - اغلب - از حدِ اندکی وقایع نگاری آن هم با زبانی فاتحانه! اظهار نظرهای کلی و درز گرفتن‌ها و نیافتن حلقه‌های مفقوده و... فراتر نرفته است. هر چند گردآوری همین چند کتاب تاریخی هم - البته منهای یکی که با غرض‌ورزی و نگاهی شتابزده و تحکم‌آلود به این سینما نظر کرده - به همتِ بلندِ همین چند آدم با ذوق و علاقمند، خود غنیمتی است.

دو •

امیدوارم پاسخ آنها که می‌پرسند، «چرا فریدون گُله؟» را داده باشم.

به استناد چند کتاب تاریخ سینمای ایران، سینمای گُله، سینمایی غریبه بوده است!

در حالی که به استناد و دیدار دوباره فیلم‌های بلند و تعدادی از فیلم‌نامه‌ها، فریدون گُله و سینمایش، خویشاوند و آشنای فرهنگ سرزمین ما هستند.

با خواندن آن کتابهای تاریخی، به غریبگی گُله می‌رسیم؛ و با دیدن فیلم‌هایش به هنرمند آشنا و خویشاوندی که در نقطهٔ ابهام و درز گرفتن‌های تاریخی، گُم شده به حساب می‌آید.

سه •

در گرمای نیمه مرداد ۱۳۷۸، در روزی که هوای شرجی شمال، سبزی و طراوات را از چشم می‌انداخت، به اعتبار «نویسنده» بودن و شناختن یکی از کودکان سرزمین بهشت، اتفاقی نشانی فریدون گُله را یافتم. کوچک مردی که با افتخار نام او را بر زبان راند، فریدون قاسم‌مدار همسایهٔ او بود: «آقا گُله، نویسنده است، در همسایگی ما...». ساعتی بعد، غریبگی و دوری و بیگانگی، به صمیمت و سلام و نگاهی آشنا، رنگ باخت. این کتاب حاصل آن دیدار دلنشین، در آن بعد از ظهر گرم است که با نسیم روح‌نوازی به یافتن نشانی «دوست» انجامید. در همان کوچه‌های پُر عطر و پُر نوازش و سبز که این خاطره را در یاد دارد.

چهار •

با دوستان و همراهان همدل و نویسنده، بارها دربارهٔ آثار گُله بحث کرده بودم و می‌دانستم که هر چهار تن در نقطهٔ اشتراک و تفاهم «سه گانهٔ تشرف» او هستیم. پس قراری گذاشته شد که در لابلای دوندگی‌های بی‌پایان و حرفها و ناگفته‌ها، به این سینما هم بپردازیم. امیدوارم پاسخی یافته باشیم که شایسته باشد. هر چند که در تأخیرها و دیر رسیدن‌ها، همیشه و همه عُمر دیر رسیدیم...

پنج •

سزاست یاد کنم از سروران عزیز، غلام حیدری، علی معلم، اصغر حیدریان، هیوا مسیح، نازنین بهادری، مهرداد قاسمفر، حمید کُربلی، ابوالقاسم شهلایی و علی هاشمی که با مساعدت و همراهی و حُسن ظن‌شان به نوعی در به ثمر رسیدن این کتاب نقش داشته‌اند. به نوبهٔ خود قدردان زحمات یک یک‌شان هستم. البته این مجالِ دوباره‌ای شد برای ابراز شاگردی به استادانم جواد طوسی، تهماسب صلح‌جو و سعید عقیقی که بسیار از آنان آموخته‌ام. سایه‌شان هماره مستدام باد.

رضا درستکار

پنجره اول

رضا درستکار

یک دهه با فریدون گُله

... تا قُلّه

هفت فیلم از سال ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۷ و تعدادی فیلمنامه نوشته شده برای فیلمسازان دیگر، مُعرّف سینماگری هستند که با همین حضور اندک، جایگاهی بس رفیع در فرهنگ و سینمای ایران یافته و لااقل سه اثر درخشان از خود به جای گذارده است. سینماگری مستقل در مناسبات عادی و جاری سینمای ایران، که فیلم به فیلم به پیش آمده و سلوکی ویژه را از سر گذرانده است.

فریدون گُله در سال ۱۳۴۵ پس از تحصیل در آمریکا به وطن بازگشت. دو فیلمنوشته‌اش توسط دیگران به فیلم گردانده شد؛ و دو فیلمی که قرار بود کارگردانی کند، به دلایلی سرانجام نگرفت. خشم و غرور را از نیمهٔ راه به ساموئل خاچیکیان دادند که حاصلش ببرِ مازندران شد. و داش‌آکل‌اش در واپسین لحظات متوقف شد تا چند سال بعد داش‌آکل دیگری را

کیمیایی بسازد. تا این که در سال ۱۳۴۷ با کارگردانی شب فرشتگان به طور رسمی فضای فیلمسازی را در سرزمین خود تجربه کرد. هر چند به گفتهٔ گُله، ادامه کار را از میانهٔ فیلم به رضا فاضلی سپرد و فیلم به مسیر دیگری افتاد! با این وصف، این اولین معارفهٔ سینماگر ما، نشان از دریافت‌هایی اجتماعی داشت که از اتکا به نقطه‌های معصومیت سینمای ایران در دهه ۱۳۴۰ بـه ثـمر رسیده بـود. قـهرمانان فـیلم، سه جـوانِ آس و پـاس و یتیم‌خانه‌ای بودند که در ادامـهٔروند نـمایش‌تضاد طـبقاتی‌در سـینمای‌آن سالها، نارضایتی از موقعیت فردی (به تعبیر فیلم) را معنا مـی‌بخشیدند. فیلم تلفیقی بود از فرمول سه نفرهٔ «سپهرنیا، گرشا، متوسلانی» ـ ایـن‌جا رضا فاضلی، حسین گیل، رامین ـ و همان مایهٔ گنج قارونی از آشتی اغنیا و فقرا که یک شروع غـافلگیرکننده آن را مـتمایز مـی‌کرد و فـاصله‌گـذاری برشتی‌اش به آن وقار می‌بخشید؛ وقتی که کسی در آغازِ فیلم رو به دوربین از همان نارضایتی افراد جامعه از موقعیت اجتماعی‌شان سخن می‌گفت. این تـنها نـقطهٔ تـمرکز شب فـرشتگان بـه عـنوان فـیلمِ اول یک سینماگـر خوش‌آتیه بود؛ و تمام.

به این ترتیب، باعث شد که گُله مـدتی از فـیلمسازی دور افـتد و در فاصلهٔ فیلم اول تـا دوم (۱۳۵۱) بـه فـیلمنامه‌نویس پُـرکاری بـدل شـود. نوشتن فیلمنامه‌های متعدد در این سالها از نظرگاه گُله در واقع یک جور گذران و معاش به حساب آمده است: «هیچ حرفی در آن‌ها مطرح نـبود.» در واقع مطرح‌ترین حرف و حرکت گُله از همان اولین حضورش در سینمای ایران، احساس علُقه و نزدیکی به طبقات زیرین جامعه بوده است. تمامی قهرمانهای او در آثارش از میان مردم طبقاتِ پایین جـامعه بـودند و اگـر نسیمِ دل‌انگیز تئوری مؤلف بوزد، این مهم‌ترین مؤلفهٔ آثار گُله در ردیابی

آن ضمیر روشن است که قهرمانانش می‌کوشند چون قُقنوسی از میان خاکستر بازخیزند و مسیر تعالی را طی کنند.

چهار سال پس از شب فرشتگان، گُله در یک سال (۱۳۵۱) با کارگردانی دو فیلم، خود مسیری از تعالی را طی کرد. کافر دومین فیلمش آنچنان از خوش‌باوری و رویاپردازی‌های شب فرشتگان دور شده بود که انگار، آن از این نیست؛ که به کلِ در مناسبات و فضای جدید سینمای ایرانِ دههٔ پنجاه جای می‌گرفت، با همان تلخی‌ها و هشدارها و تنهایی‌های قهرمان تلخ‌اندیش، که به قول گُله می‌کوشید «نسبت به خودش آدم منصفی باشد.»

کافر با جمله‌ای از نیچه (چنین گفت زرتشت) و به صورت نریشن روی تصویر مهدی (کافر) که از زندان آزاد شده، آغاز می‌شود: «چقدر سخت است بی‌باکی و شجاعت، بی‌اعتمادی و تنفر و قطع ناگهانی با گذشته. اما فقط از چنین بذری است که حقیقت به دنیا می‌آید.» و قهرمان نوخاستهٔ فیلمساز نواندیش ما در تکاپوی دست‌یافتن به‌زندگیِ کم‌دغدغه و متناسب با معانی زندگی‌اش، تنها می‌توانست گواهی بر آن تنهایی و بی‌کسی در دنیای خود باشد و تصویرگر عاطفه‌ای دریغ شده از مردی که لقبِ کافر گرفته بود و اطرافیانش او را به واسطهٔ همین لقب، طرد می‌کردند.

کافر دومین فیلم گُله در سینمای ایران هر چند با فاصله‌ای زیاد از شب فرشتگان در ترفیع جایگاه فیلمساز نقش بسزایی داشت، اما هنوز تا رسیدن به تصویر شفاف و دقیق گُله، مسیری طولانی مانده بود.

کافر با بازی سعید راد در نقش مهدی کافر، کاملاً متکی بر استیلِ برونگرای بازیگری راد (ضدقهرمان عاصی) بود. و با بُردن دوربین به بازارچه، و تلاش در نوعی هویت بخشیدن بومی به آن، و در قاب گرفتن جغرافیای ایرانی، بیش از آن که نزدیک به دغدغه‌های گُله در مسیر

رسیدن به منزلگه باشد، حکایتگر تأثیرهای سینمای آن دوره بود؛ تلفیقی از موج قیصری و سینمای نادری که فیلمساز ما را به سوی موقعیتی تازه سوق می‌داد. و پردازشِ چهرهٔ ضدقهرمان عملگرا در فیلم، به دلیلِ نزدیکی و قرابت به فضای قالبی شدهٔ فیلم‌های آن سالها، جایگاه چندان محکمی نمی‌یافت.

اگر تلاش گُله در نزدیکی به رئالیسم و هویت بخشیدن به شخصیت‌ها در فصلی از فیلم و در مراسم عزاداری و پوشیدن لباس‌های سیاه، تجلی و نمود مؤثری داشت و به واقعیات پهلو می‌زد، در عوض، لحن و ایست بازیگران و موقعیت دوربین، کاملاً نمایشگرانه بود و تناسبِ معانی‌اش به دلیلِ نزدیکی اندک به آن واقع‌نمایی و در غلتیدن به مایه‌های مورد پسند روز، به حداقلِ رسیده بود.

کافر اما این حُسن را داشت که در فضای جدید، گُله را اندکی بیش از گذشته متوجه واقعیات و موجودیت سینمای ایران کند. پس او را در مسیر بعدی با فاصلهٔ بسیار به دشنه رساند.

سومین فیلمش دشنه در همان سال، مقدمه‌ای بر عزیمت گُله در سینمای ایران آن سالها شد. هم موفقیت تجاری به دست آورد، هم موقعیت گُله را تثبیت کرد و هم به فردیت و نگاه او اعتبار تازه‌ای بخشید.

فیلم با آن سکانس نامتعارفِ آغازین‌اش که رو به دریا باز می‌شود و دوربین، عقب می‌کشد تا زنِ چادر سفید را در قاب گیرد، تصویر زیبایی از طبیعت و تناقضات زندگی بشری به نمایش می‌گذارد. تصویر آن زنِ شوربخت و مغبون با آن چادر سفید در ساحلِ آن دریای خاموش به تابلوی بهشت‌گونه‌ای پیوند می‌خورد که در کاشانهٔ آمال زن نصب شده است: «همه چیز از همین تابلو شروع شد.» و همین ابراز حسرت کافی

بود تا نقطهٔ عزیمتی باشد برای شخصیت‌هایی که یک به یک، پس از این در سینمای گُله ظهور کردند و فیلمساز ما را از بی‌قاعدگی بخش اعظم سینمای تجاری و گیشه‌ای نجات بخشیدند تا به «آدم» برسد و مختصاتی در سینمای خود رسم کند که هیچ فیلمسازی را تا سالهای دهه پنجاه یارای رسیدن به آن نبود.

همه چیز از آن سکانس آغازین و تابلو شروع شد که تا اندازهٔ فهم تماشاگر عادی کوتاه شده بود، تا بعدها در مهر گیاه به اندازهٔ لازم بلند و رفیع شود و آنقدرها هم غریب و نامأنوس جلوه نکند!

دشنه نقطهٔ تعادل و حاصل واگردها از شب فرشتگان و کافر در دو موج سینمایی سالهای دهه چهل و دهه پنجاه بود و باعث تمایز قاطع فیلمساز ما از بخش هنگفت سینمای ایران شد. حالا دیگر گرما و انرژی دیگری در شریانهای سینمای گُله جاری شده و خون تازه‌ای به مکانیسم فیلم و شخصیت‌ها رسیده بود.

قصهٔ یک خطی فیلم که با حواشی پُررنگ می‌شد دربارهٔ شخصیت آرمانگرای لاف‌زنی بود که لکنت زبان داشت و سودای آن تابلوی بهشت‌گونه را باور می‌کرد. عباس چاخان با بازی پُرانرژی و غبطه‌انگیز بهروز وثوقی که مترصد یافتن لحظه‌ای برای گسست از وضعیتی آواره‌وش است، به تنها مسیر گشوده‌ای می‌رود که پیشاروی اوست. این راهی بود که می‌شد اندکی از لکنت‌های زندگی‌اش فاصله گیرد و خیالِ آن تابلوی نشسته بر دیوار آن خانهٔ بدنام را واقعیت بخشد.

تا این‌جا شخصیت‌های گُله در آثارش، پیوندها و قرابت‌هایی داشتند که آن‌ها را خویشاوند خصائل سینمای فارسی نشان می‌داد، اما دشنه به رغم آن نزدیکی‌ها، بیانگر آغاز جریان تازه‌ای در سینمای گُله بود. به

خصوص اهمیت یافتن زبان و بیان سینمایی ـ که پیش از این، تشخص چندانی نیافته بود ـ و فیلمبرداری فوق‌العادهٔ نعمت حقیقی که در فصل درگیری دو نفره جلال / وثوقی ثمر داده و به آن بُعدی اسطوره‌ای بخشیده بود. نمایه‌های شهر و آدمهای ناامیدش، و پَرسه‌های دوربین در میان قشر سومِ جامعه، که گُله همواره با اعتقاد به آن‌ها نگریسته، و جامعیت بخشیدن به آرمانشهر قهرمان / ضدقهرمان در مناسبات پایین جامعه از مختصات و ویژگی‌های دشنه است که راه به جادهٔ مستقیم می‌بُرد. آنجا که عباس، سربلند از رویارویی، از آبادان بازمی‌گشت و به رویاهای زن، عینیت می‌داد. هر چند که سر آخر دشنهٔ ممد دشنه (یتیم آن خانهٔ بدنام) در پهلویش فرو می‌رفت و فیلمساز حقیقت‌گوی ما، هنوز تا رسیدن به آغازِ سلوک‌اش در سینمای ایران، در فاصله بود.

اما بالاخره زمان نوزایی فریدون گُله فرا رسید. همهٔ انتظارهایی که دشنه در زمان اکرانش آفریده بود، در زیر پوست شب به عنوان نقطه اتصال، به بار نشست. و اساساً نمایش زیر پوست شب، وجهه و اعتبار تازه‌ای به سینماگر ما داد. آگاهی و جسارت گُله در زیر پوست شب از جنبه‌های اجتماعی و بیان آلام جامعه و نگاه تلخ و سخت بدبینانه به شرایطِ و اوضاع به ظاهر به سامان، او را سینماگری معترض معرفی کرد. وقتی که قاسم سیاه با بازی بی‌قیدانهٔ مرتضی عقیلی، ناکام از مقصودش، مکانی برای خلوت با زن خارجی نمی‌یافت و نصیبی از آن ساختمان‌های سر به فلک کشیده نمی‌بُرد، انگار که با مدرنیسمی پوشالی و روبنایی رویاروی بودیم که به سقوط و محو شدن فرودستان جامعه انجامیده بود. شهر بزرگ و غرق در چراغانی و جشن‌های تاریخی، قاسم سیاه را چون تُفاله‌ای پس می‌زد و ناکامی را به او تحمیل می‌کرد. گُله اینچنین با روایت سرخوردگی‌های

جوان عاصی و درونمایهٔ برآمده از فیلمی خیابانی که به شدت تلخ و سیاه می‌نمود، و بدون هرگونه پیچیدگی و کشش‌های دراماتیک و با وانهادن و چشم‌پوشی از پرداختی قهرمانی و شیوهٔ متعارف فیلم‌های اجتماعی آن سالها، به شجاعانه‌ترین فیلم خود در تاریخ سینمای ایران رسیده بود. پرده‌دری‌اش در زیر پوست شب البته دیده شد؛ اما بیش از همه، یک تن، جلال مقدم دیگر سینماگر مستقلِ آن سالها، به پیشبازش آمد: «گُله با چاقوی واقعیت‌گرایی می‌خواهد این قیرِ دست و پاگیر و چسبناک اخلاق جمعی را از آینهٔ کشش‌های مشروع یک مرد جوان بزداید. اما منجلابِ اخلاقِ قراردادی جمعی، قوی‌تر از آن است که او گمان برده است.»(۱)

ایرج صابری نیز فیلم را خطاب‌آمیز خواند: «حادثه در فیلم، به جای این که مرکزیتی داشته باشد، در طول آن به طور پراکنده، گسترده شده است. و قاسم سیاه برعکس آدمهای سلف خود، چهرهٔ انسانی‌تری دارد.»(۲) نویسندهٔ دیگری در خطاب و کنایه به سینمای ایران از سینمای گُله با لحنی ستایش‌آمیز یاد کرد: «او با عبور از میان صدها قصهٔ پُر سوز و گدازِ عاشقانه و نیز دهها داستان حادثه‌ای چاقو و تفنگ، اینک به آدم رسیده است.»(۳) اینچنین فیلمی به ظاهر ساده و بی‌تکلف که پرده از چرکی‌ها و سیاهی‌های جامعه برمی‌داشت، رسواگر آن فضایِ اختناق شده بود و حضور قاسم سیاه که از شروع فیلم تا پایان آن، مدام تحقیر می‌شد و تحمل و سماجت‌اش، موضوع را از حد تخلیهٔ عاطفی او فراتر بُرد. زیر پوست شب، فیلمی درباره پیروزی و شکست بود. و چون بستر

۱- شماره ۸۹۵ ستاره سینما ـ سال ۱۳۵۳.

۲- شماره ۸۹۰ ستاره سینما ـ سال ۱۳۵۳.

۳- تقی مختار ـ شماره ۸۹۵ - ستاره سینما ـ سال ۱۳۵۳.

مناسبی برای تفسیر گشوده بود، شخصیتِ به ظاهر ولگرد، ارزشی فراتر از جنبه‌های بیرونی‌اش یافت. این اولین پیروزی قشری بود که توسط دستگاه حاکم، لُمپن خطاب می‌شد، شکست در فیلم، و پیروزی در طرح آن. اینک حرکت قاسم سیاه، که برای رسیدن و نائل شدن، باید که از جسم عبور می‌کرد معانی نمادین خود را یافته بود. و این، مفهوم تازه‌ای در سینمای ایران و در آثار گُله به حساب می‌آمد. و سرآغاز سه‌گانه‌ای (تشرف) شد که منزل به منزل شخصیت‌هایش را از ناملایمات جسمانی و روحی عبور می‌داد. «گفته‌اند «تشرف» صورتی از اعمال و مناسکِ نمادی در میان مردم آیین‌گرا و سنتی در جامعه‌های کهن و امروزی است که ضمن آن انسان از مرحله‌ای از حیات فرهنگی / اجتماعی خود گذر می‌کند و به مرحلهٔ دیگری از حیات فرهنگی / اجتماعی گام می‌گذارد. در این گذار نمادی، انسان با گذراندن آزمون‌هایی همراه با رعایت بعضی محرّمات موقت یا دایم در خود می‌میرد و با یک استحالهٔ رمزگونه، هستی دنیوی و نامقدس خود را رها می‌کند و در ساحتی قدسی و معنوی باز زاده می‌شود.»* پس حرکتِ قهرمانِ زیر پوست شب را فراتر از ظاهر ولگردگونه‌اش می‌توان در قامت رهروی دید که با سماجت می‌کوشد به مرحله‌ای از حیات و زندگی خود معنا ببخشد. انگار که به‌گونه‌ای در حال به جای آوردن مناسک است.

قاسم سیاه در ابتدا، جوانی از حاشیه‌نشینان شهری تصویر شده بود، اما هر چه پیشتر رفت و خُلق‌اش به دست آمد و عزمش را بر اثبات آن فاعلیت، راسخ‌تر کرد، ارجاعاتش در به جای آوردن نوعی آئین، بیش‌تر به چشم آمد.

---

*- از کتاب **نقد و نظر** (معرفی و نقد آثاری در ادبیات مردم‌شناسی) تألیف علی بلوکباشی.

زیر پوست شب تصویر مخوفی از تهرانِ سال‌های جشن و بی‌خبری است و ادعانامه‌ای بر مدرنیتهٔ دروغین و یکسویه. جایی که امثال قاسم سیاه دیگر به جای آورده نمی‌شوند و با قشر سوم جامعه چون تفاله و آشغال رفتار می‌شود. شاید افکت و صدای رژهٔ نظامیان در فصل پایانی که با تصویر ساختمان‌های سر به فلک کشیده، پیوند خورده، آن را موکد کند، که دیگر امیدی نیست، اما این تازه پردهٔ اول اعتراض به قرار و سکون است؛ و دو فیلم مهم دیگر در راهند.

با زیر پوست شب نام فریدون گُله در کنار نام‌هایی چون جلال مقدم، زکریا هاشمی، نصرت کریمی و شاپور قریب جای گرفت. و از «سینمای گُله» یاد شد. در سوی دیگر اما همچنان «موج نو» جریان داشت: مسعود کیمیایی، بهرام بیضایی، ناصر تقوایی، داریوش مهرجویی، علی حاتمی.

کمی پس از زیر پوست شب پنجمین اثر گُله در سینمای ایران، مهر گیاه با گسست کامل از تمامی قراردادهای سینمای آن دوره و با پرداختن به موضوعی کاملاً عرفانی ساخته و به نمایش درآمد. و جالب آن که بدون این که درک شود در معادلات و نسبت‌های نه چندان متناسبِ زمانش گُم شد و کمتر کسی به آن توجه کرد!

نکته مهم مهر گیاه حضور و ادامهٔ روند حضور همان شخصیت‌های همیشگی سینمای گُله است: «مهر گیاه یک برداشت نیمه‌صوفیانه از احوالات یک آدمِ معدل با خصوصیات معدل ایرانی است.»

تلاش گُله در مهر گیاه از آن رو ویژه و قابل اهمیت و احترام است که عرفانش و فیلم عرفانی‌اش نیز ریشه در همان مردمی داشت که به آن‌ها معتقد بود.

یک دههٔ بعد (دهه ۱۳۶۰) جایی که مسئولان امور سینمایی کشور به

داشتن یک سینمای عرفانی و مذهبی علاقهٔ شدید نشان می‌دادند، همگان دیدند که همهٔ آن برداشت‌های صوفیانه و عارفانه در لایه‌ای از تظاهر و تصنع و ریا گُم شد و سینمای ایران را تا آستانهٔ ورشکستگی کامل پیش بُرد. زیرا آن سینما به کل مُنتزع از جریان‌های طبیعی زندگی و مردم بود. در حالی که مهر گیاه اساساً قائل به مرزبندیها و تمایز کردن‌ها و ارزش‌گذاری‌های بیرونی نبود. و اولین، در نوع خود به حساب می‌آمد. و داشتن حالات ویژه را از همان قشر آغاز و آن را مباح و مجاز دانسته بود. و همین نقطهٔ اتکا و حرکت، به خصوص در بستر فرآیندهای اجتماعیِ میانهٔ دهه پنجاه، ارزش‌های آن را دو چندان می‌کرد.

اگر زیر پوست شب به عنوان یک برداشت اجتماعی، به حرکت شخصیت اصلی قصه، وجهی عینی و اُبژکتیو می‌داد، در مهر گیاه که اطلاعات تماشاگر از علی اندک بود، حرکت شخصیت اصلی، ذهنی و سوبژکتیو می‌نمود. زیرا علی معترض به موقعیت خود، حس می‌کرد که میراث‌اش، زمینی که تصور و تخیل زیبایی از آن داشت [«گوشه‌ای از بهشت است.»]، به یغما رفته و می‌کوشید آن را به دست آورد. اما هر چه پیشتر می‌رفت، کمتر به نتیجه می‌رسید. و حالا در این هذیانی و گُمگشتگی، زمان موعود فرار رسیده و سفر ذهنی آغاز شده بود؛ ماشین و جاده و شمال... دریا و زن سفیدپوش با همان حالات معمول... و ترس و لرز از سفری ناشناخته... و حجم وهم... و تشرف. اینچنین تمام عناصر و مؤلفه‌های سینمای گُله از منظر هنرمندی که می‌کوشید به ذهنیات نیز وجهی عینی ببخشد، در مهر گیاه گرد هم می‌آیند و سلوک روحی علی را تجسم می‌بخشند: «زن در فیلم، سمبل تمام آن چیزهایی است که علی در طلب آن است، ولی در اختیار ندارد.»

مهر گیاه با بازی مغتنم علی نصیریان و شخصیت درونی و سرگشته علی آغاز می‌شود. با مایه‌های قبلی آثار گُله، نارضایتی از موقعیت خود، و حس پُررنگ فاصله و تبعیض طبقاتی و بی‌اعتنایی نهادهای اجتماعی و سماجت قهرمان، اما هر چه پیشتر می‌رود، از آن مایه‌ها دور، و به درون ملتهب علی نزدیکتر می‌شود؛ تا در همراهی این سلوک، تشخص سفر دوم؛ سفر جان را حفظ کند.

پس از مقدمات و آماده شدن علی، مهری (همان زن چادر سفید) ظاهر می‌شود، خیال و واقع می‌آمیزند و پرده می‌گشاید. حالا دیگر شاهدی هستیم بر دلشوره‌ها و پس‌لرزه‌های آن روح و گمگشته‌ای در خاک که می‌خواهد برسد و نائل شود. و این سفرِ جانانه را تا پایان ادامه دهد. و می‌دهد.

سقوط نمادینِ ماشین به دره و تصویر مهری بر آینه، در فصل پایانی مهر گیاه به روشنی گشایندهٔ سفر درونی علی است؛ سفری به نقطهٔ وصل و نقطهٔ پایانی بر سفر دوم.

با مهر گیاه و تلفیق مایه‌های والای روحانی و رفتار زمینی، گُله به کل از جریان سوم، جدا و به یکی از چند سینماگر مستقل و شاهد سینمای ایران بدل می‌شود. هنوز اما تا کامل‌ترین اثرش مسیر کوتاهی مانده است.

مهر گیاه در همهمهٔ ظاهرگراییِ زمان خود با عنوان در جست‌وجویِ «بهترین‌ها»، نادیده گرفته شد! در جشنواره‌ای گفتند: «می‌خواهیم بهترین باشیم، نه فروتن!»* اما بعدها فیلم به عنوان سنگ بنای یک حرکت مهم و جریان‌ساز در سالهای دهه شصت مورد توجه قرار گرفت. و اینک در

---

* - این جملهٔ هژیر داریوش است به خبرنگاران در خصوص نادیده گرفتن **مهر گیاه** در بخش مسابقهٔ جشنوارهٔ تهران.

تاریخ هفتاد سالهٔ سینمای ما، جایگاهی یگانه و بس رفیع به خود اختصاص داده است. فیلمی است دشوار و ساده، از سلوک مردی که در ذهن نائل می‌شود؛ و توفیقی است در نائل شدن به زبان پیچیده و تلفیقی خیال و واقعیت، درون و برون.

کمی پس از مهر گیاه، گُله موفق شد که کندو ششمین و بهترین اثرش را مقابل دوربین برد. کندو حاصل یک دلشکستگی بزرگ بود. بی‌اعتنایی‌ها به سینما و فیلمسازی که می‌کوشید با زبانی تفاهم‌آمیز با مخاطبانش رو در رو شود و تأثیر خود را به عنوان هنرمندی معترض به رخوت و رکود و سکون در جامعه بگذارد. حالا دیگر او در پخته‌ترین اثرش کندو، که تکمُله‌ای بر زیر پوست شب و مهر گیاه است، مسیر را تا قُلّه کوتاه کرده بود.

کندو سرشار از ارجاعات دقیق اجتماعی و حس سرشارگریز است. متکی بر همان عناصر متنیِ سینمای گُله و معانی کمال‌یافتهٔ فرامتنی که این‌جا دیگر نسبتی دقیق با زمانهٔ خود یافته است. با اشتراکات فراوان که آن را فیلمی عمیق و چندوجهی و دلنشین معرفی می‌کند. انگار که آن دلشکستگی را باید که با نوعی صلابتِ حضور جبران می‌کرد؛ و سینماگر ما اثبات کرد که هُنر عرصهٔ فرآیندهای از سطح به عمق است.

کندو در ظاهر، اثری دربارهٔ افراد لُمپن و حاشیه‌خور است، مخلوقِ همان سینمای فارسی که به قشری‌ترین افراد جامعه، وجهه و اعتبار می‌بخشید و به مسیرهای ناموزون می‌رفت. اما راست این است که کندو حاصل اندیشهٔ ضمیر روشنی است که به قشر سوم اعتقاد داشت و از پس‌زدن‌های متوالی آن قشر، دل آزرده بود: «آن حکومت قانون فاصله گذاری‌ها را نمی‌دانست. فاصله گذاری به نحوی بود که عده‌ای نبودند.» و اینک در کندو همهٔ آنان حاضر بودند تا مجلس و نشستی داشته باشند و

حُکمی برانند و اثبات وجود کنند. ابی قهرمان کندو که به هُنرِ انعطاف در بازی و سرسختی و سماجتِ بهروز وثوقی، در یکی از دو قُلهٔ رفیع دوران بازیگری‌اش ـ آن یکی گوزنها ـ جان گرفت و ماندگار شد، نه یک لُمپن حاشیه‌خور و مزاحم، که کُشتی‌گیری است که در گذشته، بازی را به رقیب‌اش باخته. اما حالا آن رقیبِ بلند بالا در همین قهوه‌خانه و مجلس حضور دارد و ذلیل و افیونی جان می‌سپارد و فاصله‌گذاری، جلوهٔ عینی‌تری می‌گیرد. اینک آن وضعیت هندسی ـ که برنده و بازنده در دو سوی نشست بودند ـ به هم ریخته، و پرچم به دست ابی افتاده است.

برای آن‌ها که اندکی به خود زحمت ورود به جهان فیلم را می‌دهند، همین نشانه‌ها کافی است تا حرکت انفجاری ابی را در طی طریق‌اش دریابند و از معانی «نشست» و «فاصله‌گذاری» و «قشر سوم» به اتفاقی که دو سه سال بعد کُل ایران را در می‌نوردد، برسند. این مسیری نیست که لُمپنیزم طی کند. اصرار و عصیان ابی در برابر جامعه‌ای که او را به جای نمی‌آورد، عین رهایی‌طلبی است. «نه» ی او به قدرتمندانی که دنیای او را پُر از حجاب کرده و مسیر را مسدود کرده‌اند، عین فضیلت است. و این حسِ طغیان و گریز که به رستگاری و آزادگی او می‌انجامد، همان مایهٔ نائل شدن و تشرّف است.

ابی در کافهٔ (بخوانید خوانِ) هفتم، آینه‌ها را می‌شکند. آینه‌هایی که واتاب غیرحقیقت‌اند، بهتر که شکسته شوند. و این، شکست تبعیض است و به دست آوردن صندلی و جایگاهی که از این قشر دریغ شده است و ابی در پایان، آن را به دست می‌آورد و روی‌اش می‌نشیند.

کندو به همین صراحت، رویداد مهم و بزرگی چون انقلاب را در عصر خود پیش‌بینی کرده و به حقیقت پیوسته است. گو آنکه ارزش‌هایش فقط

به خاطر این روشن‌بینی و الصاق معانی فرامتن نیست، که این تنها، یکی از دلایل خوب بودن فیلم است: «دو مسأله در کندو هست، یکی بود است و یکی جبر. اینها با هم تلفیق شدهٔ فلسفی هستند، نه تلفیق شده واقعی.» قهرمان ما در کندو از مسیری می‌رود که مطلوب ذهن‌های قضاوت‌گر و مطلق‌نگر نیست؛ شاید!

باید گفت که نگاه به مسیرِ حرکتِ قهرمان از دریچهٔ ظاهر و اخلاق حاصلی نمی‌دهد؛ که گمراه می‌کند. بهتر اینست به منشاء پدیده‌ها برگردیم. جسم و ماده آفریدهٔ خیرند. و صاحب کندو، حرکت مثالی و نمادی قهرمان را از دریچهٔ ریاضت و عرفان دیده است. و معانی در تلفیق فلسفی است که به بار نشسته‌اند. همچنان که می‌توانیم آن را از دیدگاهی حماسی ببینیم و اسطوره‌ای بپنداریم.

ابی می‌تواند اسطورهٔ زمان و عصر خود تلقی شود. همچنان که از نشست و مجلسی نمادی که ریشه در تاریخ و فرهنگ ایرانی دارد، حُکمش را می‌گیرد. «در هر اسطوره عناصری از رخدادهای تاریخی، واقعیت‌های اجتماعی، نهادهای اقتصادی و نظامهای اعتقادی / آئینی با یکدیگر درآمیخته‌اند.»* و این مجلس به خوبی در ابی، این بُن‌مایهٔ نیرومند فرهنگی / اجتماعی / دینی را می‌بیند که حُکم را برای او می‌خواند تا میراث‌داری کند، بی‌تردید و دودلی. پس حرکت آغاز می‌شود، کاملاً آئینی: غُسل و نماز و قُربت، برای از خودگذشتن، این بار با «جسم و جان»، با تمام وجود. و عبور از هفت‌خوان آغاز می‌شود، مرحله به مرحله سخت‌تر و نفس‌گیرتر. و هر چه پیشتر می‌رود، عزمش جزم‌تر می‌شود و می‌کوشد آن مناسک را تمام و کمال به جای آورد. که انگار به چنین

---

* - از کتاب **نه شرقی، نه غربی، انسانی**، تألیف دکتر عبدالحسین زرین‌کوب.

استحاله‌ای نیازمند است تا تولدی دیگر یابد و مشرف شود.

کندو سومین از سه‌گانهٔ سفرِ گُله، سفر جسم و جان است. و فیلمی متعالی در مصادیق اجتماعی و نسبت‌های عرفانی است. نقطهٔ اوج حضور او در سینمای ایران است و به حد کفایت برازنده، با ریتم و ضرب و دینامیسمِ لازم برای ماندگاری و بودن. که هر بار دیدنش خود، وعده وصل و ضیافتی است از سینمایی که به وفور نشانه‌های یک فیلم بزرگ و دوست‌داشتنی را دارد.

هفتمین و آخرین فیلم گُله ماه عسل، فارغ از جنبه‌های ذکر شده در سه‌گانهٔ زیر پوست شب، مهر گیاه و کندو ساخته شد که تصویر محو و کمرنگی از آن کمال و روشنی داشت. خودش آن را ـ یعنی و رسیون اولی را ـ ماه منعکس می‌نامد. که آنی نیست که در غیاب‌اش تکمیل و به نمایش درآمده است: «این فیلم من نیست.» اما در هر حال نام و امضای گُله پای فیلم مانده است. فیلمی که می‌دانیم، فیلم گُله نیست. جایی که نقش و موقعیت قهرمان همیشگی‌اش عوض شده و به مسیر ناموزونی رفته است. که هر فیلمساز دیگری می‌توانست سازندهٔ آن باشد.

در ماه عسل (نسخهٔ فعلی) همه چیز در حد متعارف سینمای سالهای شکست است؛ و تصویر بر یاد مانده، از زوال خانواده در قشر اول حکایت دارد. یأس و سرخوردگی از مناسباتی است که راه به پوچی و عبث برده، و نقابی که از چهرهٔ ناسالم آن روابط برداشته شده، بدان گواهی می‌دهد. حیف، حیف از آن قریحهٔ سرشار که با ماه عسل آخرین پردهٔ حضورش در سینمای ایران رقم خورد؛ و ۲۵ سال از بهترین سالهای عمر را در تنهایی سر کرده است.

پنجره دوم

سعید عقیقی

شناسه‌های سه فیلم مهم گُله

سه پَرسه

سه فیلم زیر پوست شب، مهر گیاه و کندو به مثابهٔ بارقه‌هایی آشکار و غیرقابل انکار از حضور یک سینماگر متفاوت و تیزبین، هرگز چنان که باید شناخته نشده و قدر ندیده‌اند. در این نوشته که قطعهٔ کوچکی‌ست از کتابی با همین هدف، سعی شده تا بازنگری این سه فیلم، به بازخوانی نمونه‌هایی در خور اعتنا از سینمای گذشتهٔ ایران نیز بینجامد. هر چند بینندهٔ پی‌گیر سینمای ایران، در فیلم‌های پیشین فریدون گُله نیز نشانه‌هایی ضعیف، محدود و شاید ناهنجار از ایده‌های گسترده و جذاب این سه فیلم هم بیابد: به عنوان نمونه، جملهٔ نیچه در آغاز یک فیلم خیابانی مثل کافر به ابعاد تمثیلی فیلم یاری می‌رساند؛ وجهی که در این جا به نظر تحمیلی می‌رسد و پیوند دقیقی با کلیت فیلم برقرار نمی‌کند، اما همین موقعیت در آغاز فیلم زیر پوست شب به گرانیگاهی مناسب و همراه با مفاهیم موجود

در آن تبدیل می‌شود. یا تصویر زنی با چادر سفید بر ساحلِ دریا که در فیلم متعارف و معمولی دشنه وجود دارد، عیناً در مهر گیاه به شکلی گسترده تکرار می‌شود؛ با این تفاوت که بنفشه در دشنه کاملاً تک‌بُعدی و تنها حاوی ابعاد قابل انتظار و در خور یک فیلم تجاری از سینمای فارسی است. در حالی که پرداخت شخصیت مهری در مهر گیاه (به تبع خود فیلم) کاملاً متفاوت است. به همین دلیل، تمرکز این مطلب بر سه فیلم مهم‌تر فیلمساز است و در پایان، مفاهیم مشترک و متفاوت در این سه فیلم در قالب جدولی مجزا گردآوری شده است.

پَرسه اول •

زیرِ پوست شب با یک صحنهٔ تمثیلی آغاز می‌شود؛ جزیی که در مقایسه با تمامیّتِ متن (یک فیلم خیابانی که به تمامی در فضای شهریِ پایتخت می‌گذرد)، منفک و منتزع می‌نماید. با این حال، به نظر می‌رسد که متن بدونِ همین انفکاک تمثیلی، بسنده و تمام نیست. در حقیقت، این بخشِ مجزّا، فشرده‌ای تعمیم یافته از آن چه به طور گسترده و منفرد در فیلم خواهیم دید، در اختیارمان می‌گذارد: سرگین غلتانی که به دشواری می‌کوشد از میان خس و سنگ راهی بیابد و غلتانه‌اش را به منزل برساند، تمثیلی از سفر قاسم سیاه در دل مناسبات اجتماعی برای رسیدن به مفهوم کامیابی‌ست. وجه اشتراک میان جزء اولیه و کلیتِ پیامد آن، غریزه است. اما همین تمثیل ساده و به ظاهر منتزع، سبب می‌شود که موقعیت قابل تعمیم قاسم سیاه در عین داشتن ابعاد اجتماعی واضح، از حیث سرشت و ماهیت تمثیلی / اسطوره‌ای نیز بحث‌انگیز باشد. می‌دانیم که

داستان‌های جانوران، چه در غرب (از قصه‌های اِزوپ تا لافونتن) و چه در شرق (از کلیله و دمنه تا مرزبان‌نامه) همواره جنبه‌های تمثیلی آشکار خود را حفظ کرده‌اند، اما انتخاب این جانور به عنوان سرخط آشنایی بیننده با فیلم، جذابیتی خاص دارد. تلاش فرساینده و بی‌پایان این موجود برای رسیدن به مقصد، تداعی‌کنندهٔ اسطورهٔ سی‌زیف است، اما غلتانهٔ متعفن‌اش، پیوند غریزی حرکت او را با سرگردانی قاسم برای پاسخ دادن به خواست جسم‌اش محکم‌تر می‌کند. به یک معنا، اگر غریزهٔ حیوان برای رساندن او به مقصدش کفایت می‌کند، زیر پوست شب مُهر تأییدی بر ناتوانی غریزه در رساندن شخصیت‌اش به مقصد است. کتمان‌پذیر نیست که پایگاه طبقاتی و اجتماعی این شخصیت در نتوانستن و نرسیدن مؤثر است، اما برای دستیابی به ریشه‌های این نامرادی، می‌توان از دلایل اجتماعی و اقتصادی فراتر رفت و به این رسید که ایدهٔ «بی‌مقصدی»، «بی‌مکانی» و «بی‌هدفی» در تمامی شخصیت‌ها و فضاهای فیلم رخنه دارد و منحصر به قاسم سیاه نیست. اگر تنها داشتن مکان و مقصد را برای رسیدن به مقصود کافی بدانیم، نمی‌شود پرسید که مثلاً چرا پسران ارباب به رغم داشتنِ مقصد، در سرگردانی و بی‌هدفی دست قاسم را از پشت می‌بندند؟ شاید پاسخ این باشد که آدم‌ها در این فیلم، چه با مقصد و چه بی‌مقصد، هیچ‌یک به مقصود نمی‌رسند؛ دستاوردی که به اندازهٔ اجتماعی بودن‌اش، فلسفی‌ست و به قدر غریزی نمایاندن‌اش، انسانی. این کوشش غریزیِ مشترک، نماهای عنوان‌بندی زیر پوست شب را به شناسنامه‌ای خوانا بدل می‌کند و با نماهای هوایی شبانه و تم جذابی که با سوت نواخته می‌شود، به فضایی متفاوت می‌رسیم: از روز به شب، از آسمان به زمین، و

از فضایی مجرّد و تمثیلی به موقعیتی در خور یک فیلم تجربی خیابانی.

زیر پوست شب آشکارا فیلمی تجربی‌ست: پَرسه‌ای با حداکثر حضور در فضای باز، حداقلِ استفاده از گفت‌وگو و بهره‌گیری فراوان از نماهای غیرمتعارف، شکاری و کار با دوربین مخفی. جای دوربین و نگاه به موضوع، شکلی گزارشی، اسنادی و واقع‌گرا به فیلم داده است و تأکید صریح فیلمساز بر نمایش اتمسفر پیرامون سوژه‌ها و افعال (که در کندو به نحوی گسترده‌تر بدان می‌پردازد)، سبب می‌شود تا در اغلب لحظه‌ها، کم‌تر به مداخلهٔ دوربین (و بیننده) توجه کنیم و نقش دوربین را به مثابهٔ ناظری بی‌طرف و خویشتن‌دار باور کنیم. به عنوان نمونه، در صحنهٔ درگیری قاسم با دار و دستهٔ امیرخان در اوایلِ فیلم، نمای اصلی و فکرشدهٔ این فصل، دقیقاً همان نمای دوری‌ست که با فاصله، کتک خوردن قاسم و به جا ماندن‌اش را به نظاره نشسته است. هر چند که دو نمای متوالی، تعادل حاکم بر این فصل را برهم می‌زند (نمای متوسط نازیبایی که قاسم را در میان مهاجمان به نمایش می‌گذارد، و کلوز آپ مؤثری که امیرخان را نگرانِ سر رسیدن پلیس نشان می‌دهد)، اما انتخابِ به جای قاب اصلی که بیش‌ترین زمان را به خود اختصاص می‌دهد و اثر مناسبی هم باقی می‌گذارد، نشان شناخت فیلمساز از ابزار کار خویش است. همین کاربُرد را در صحنهٔ برخوردِ دوبارهٔ قاسم با دار و دستهٔ امیرخان می‌بینیم: قاسم که نمی‌تواند به سینما برگردد، آن سوی خیابان می‌ایستد و غیظ‌اش را با کوشش برای کندن تابلوی «پارک کردن ممنوع» خالی می‌کند و دوربین هم با پرهیز از نزدیک شدن به سوژه و درشت‌نمایی‌های مرسوم، تأثیری متناسب و متعادل از این واکنش عرضه می‌کند.

قاسم سیاه از جنس خرده‌پاهایی بی‌مقصد است که زندگی انگل‌وارشان از دلِ رابطهٔ متقابلِ منشِ فردی و شرایط اجتماعی برآمده است. کلمهٔ مقصد را به دو مفهوم توأمانِ «جایگاه» و «هدف» به کار می‌برم. فیلمساز در آغاز فیلم برای چیدن مقدمات این بی‌مقصدی، نشانه‌هایی به جا گذاشته که تا حدی متقاعدکننده به نظر می‌رسد. او از رفتن به محلهٔ قدیمی خودش ناتوان است؛ یعنی حتی خاستگاه او به مثابهٔ یک تهرانی تغییر شکل داده و دیگر پذیرای او نیست. از سویی، او با واسطهٔ مادرش، جیره‌بگیر خانهٔ اربابی‌ست و در عمل، فاقد مسکن، کار و خانوادهٔ مشخص است. به همین دلیل، پَرسه انگل‌وار او به دنبال فرونشاندن غریزه‌اش در زادگاهی که فرقی با غربت ندارد، کاملاً طبیعی جلوه می‌کند. گرفتاری او در دایرهٔ بستهٔ «خور و خواب و خشم و شهوت» به نوعی ناکامیابی پیوسته انجامیده است. بیدار شدن امیال او از طریق دیدن عکس‌های روی جلد مجله‌ها آغاز می‌شود و به مزاحمت‌های جور واجور (که تا پیش از برخورد با زن آمریکایی، دو نمونه‌اش را می‌بینیم) ختم می‌شود. موفقیت او، حتی در عرصهٔ محدودی چون غرایزش هم تحقق نمی‌یابد و این ناتوانی، در گسترهٔ مناسبات شهری به شناخت پیکرهٔ پُرچرک و زخم پایتخت به مثابهٔ مرکز نظم و صنعت و فرهنگ ایرانی منجر می‌شود. پس برای آدمی چون قاسم سیاه که حتی در محلهٔ خودش نمی‌تواند بلیت بازار سیاه بفروشد، راهی برای پیشرفت و ترقی وجود ندارد. آگاهی او تنها به این می‌رسد که دلیل ناتوانی‌اش را از هم‌پالگی‌هایش بپرسد و پاسخی سربسته بشنود. در این طی طریق، تنها ارضای غرایز جسمی و جنسی می‌تواند برای او شخصیت و هویتی

مقطعی بتراشد؛ هویتی که تنها با مفهوم «فاعلیت» سر و کار دارد و معنا می‌یابد.

صحنهٔ برخورد قاسم با زن توریست در پارک، شروع این حرکت به مقصد لذّت است: قاسم تیره‌پوش و زنِ سپیدپوش، تنها به مدد ایما و اشاره می‌توانند با هم باشند و در مسیری که همراهی به آن‌ها اجازه می‌دهد، جز خور و خواب و خشم و شهوتی ناسیراب، طرفی نمی‌بندند. تأکید بر دست قاسم که مچ دست زن را چسبیده است، لباس سفید زن که بر تن قاسم می‌ماند و در نهایت، رابطهٔ ناهنجار این دو در دل شهری چراغان و نورباران که پلشتی‌اش را شب پوشانده است، به تضادی متوالی گواهی می‌دهد: تضاد میان فرد و نیازهایش، تضاد میان فرد و پایگاه اجتماعی‌اش، تضاد میان فرد و فرادستان‌اش و سرانجام تضاد میان دو فرهنگ که غریزه، تنها پیونددهندهٔ مناسبات‌شان به حساب می‌آید. جالب این که غریزه به مثابهٔ تنها فصل مشترک این دو، در رویاهاشان (نمایش گسستن از فضای پیرامون) بیش‌تر به چشم می‌آید: زن با دیدن قاسم، به یاد معشوق‌اش می‌افتد و در رویاهای قاسم، همهٔ کسانی که او می‌شناسد، شاهد و ناظر این رابطه‌اند. حتی در تصورات این دو، حس رهایی زن در مقابل پنهان‌کاری، حِزم و انفعال مرد قرار می‌گیرد؛ تضادی عمیق که نتیجه‌اش قابل پیش‌بینی به نظر می‌رسد. شاید اگر تسلط تکنیکی بیش‌تری در کنار بسط ایده‌های دقیق‌تر به کار گرفته می‌شد، با دستاوردی خیره‌کننده مواجه بودیم که هم‌پای سینمای خیابانی دههٔ ۱۹۷۰ آمریکا (منشعب از تجربیات مکتب نیویورک در دههٔ ۱۹۶۰)، درون‌مایهٔ غافلگیرکننده‌اش را از مجرای ناتورالیسم می‌گذراند و بر موفقیتِ نوعی

سینمای تلفیقی (تلفیق واقع‌نگریِ انتقادی با تار و پود سنت و فرهنگ ایرانی) مُهر تأیید می‌زد. گرچه نورپردازی صحنه‌های شب فیلم بیش از تجربی بودن، آماتوری به نظر می‌آید؛ به ویژه نور چهره‌ها و دست‌ها گاه از حالت طبیعی خارج می‌شود و منابع نور را لو می‌دهد، اما نمی‌توان از کنار تجربه‌گرایی متفاوت و (حتی برای سینمای امروز) تازهٔ فریدون گُله بی‌تأکید و تمجید گذشت. شاید از پس سال‌ها، این پرسش همچنان در ذهن باقی مانده باشد که چرا توریستِ آمریکایی از میان این همه ایرانیِ با مقصد، با قاسم سیاه بی‌مأوا جور می‌شود و می‌خواهد آخرین ساعت‌های حضورش در ایران را با او بگذراند؟

از منظر دلالت نمایشی، می‌توان گفت که وضعیت زن توریست به عنوان یک شهروند میان‌مایه و شاید کم‌مایهٔ آمریکایی، فاصلهٔ غریبی با قاسم سیاه ندارد. اما در چشم‌انداز فرهنگی که قاسم در آن رشد کرده است، برتر از او به نظر می‌رسد. مسالمت‌جوییِ راه یافته به ارتباط این دو، از موقعیت متزلزل‌شان در فضای ناهنجارِ تهران اوایل دههٔ ۱۳۵۰ می‌آید. استفادهٔ مناسب از فضای چراغانی شده و پُرنورِ شهر برای ایجاد و نمایش تضاد (حجله‌ای مصنوعی برای وصال ناسیرابِ این زوج غریب)، سبب می‌شود تا تمایل زن نسبت به مرد، چندان هم تحمیلی جلوه نکند. اما حس موجود در این تجربه و بار نمایشی مؤثرِ راه‌یافته به این پَرسه، بیش‌تر با کمک فضاسازی شکل می‌گیرد تا شخصیت‌پردازی. بدین معنا، فضای شهر در حکم عامل بازدارنده، در شکل‌های متفاوت (از صاحبان مسافرخانه تا پسران اربابِ کارخانه‌دار، از بلیت‌فروش‌های بازار سیاه تا پلیس) تأثیر بیش‌تری بر رابطهٔ میان این زوج باقی می‌گذارد و تا تمایلات

فـردی ایـن دو. پس در چنین شرایـطی، رابطهٔ این دو در دل فـضای پیرامون‌شان، از دید زن به شکلِ مکثی «جالب» در زمانی گـذرا خـود را نشان می‌دهد، در حالی که برای مرد، کامیابی مقصدِ کامرانی‌ست؛ همان طور که بیلیارد (جایگزین ارتباط جنسی) برای دوست‌اش مانع کـامیابی قاسم است و در این بازی، هر دو بازنده و ناکام‌انـد. بـه طـور خـلاصه، مناسبات فرد و جامعه را در عرصهٔ نمایشی فیلم می‌توان بـه شکـل زیـر نشان داد:

فاعلیت سرکوب شده	⟵	نهاد بازدارنده	⟶	فاعلیتِ خنثی
(مرد)		(جامعه)		(زن)

از منظر دلالت اجتماعی، رویکرد انتقادی فیلمساز متوجه پایگاه لرزان و رو به زوال فرودستانِ حاشیه‌نشین است. فرهنگ بومی تهران که قاسم دست‌پروردهٔ آن است، به تدریج رنگ باخته و آدم‌هایی چون او را از خود رانده است. در نتیجه، قصد فیلمساز مبنی بر نمایش وضعیت این طیفِ رو به اضمحلال، از طریق بسط سفر پَرسه‌وار قـاسم بـه هـمراه زن مـحقق می‌شود. در عین حال، این گمان هم بی‌پایه نیست که دلالت اجتماعی فیلم از دلالت نمایشی‌اش (پذیرش بی‌اعتراض و بی‌قید و شرط قاسم توسط زن) و دلالت ساختاری آن (تکنیک ارائه اجزا در مجموعه‌ای منظم) پیش افتاده است و به بیان دیگر، برتری مـحسوس ایـده بـر کـلیت فـیلمنامه، فضاسازی بر تکنیک و مسیر شخصیت‌ها بر واکـنش‌هایشان، فـیلم را از حیث نگاه خُردبین و جامعه‌شناسانه برجسته می‌سازد، اما از جهت تناسب فُرم به مقصود نمی‌رساند، هر چند که هـم پـای نـاقهرمان‌اش بـه مـقصد

می‌رسد. در حقیقت، حرکت کامجویانهٔ قاسم پشت درِ بستهٔ خانهٔ اربابی متوقف می‌شود و ابعاد اجتماعی فیلم هم شکل واضح‌تری به خود می‌گیرد و مشخص می‌شود که این بازی، بهانه‌ای برای شناخت فضاست. رفتار پسران ارباب با قاسم عملاً هیچ تفاوتی با بلیت‌فروش‌های مقابل سینما ندارد، اما موقعیت قاسم و آگاهی‌اش نسبت به گذشته فرق کرده است. مشت کوبیدن او به درِ بسته مثل مشت‌های گره کردهٔ اسی در آغاز و پایانِ تِپلی رضا میرلوحی (هر دو با بازی مرتضی عقیلی)، اعتراضی سربسته و خفه است که به نحوی آشکار و نهان، از رُخدادهایِ اجتماعی چند سال بعد خبر می‌دهد. از این جا به بعد، گویی فیلم جان تازه‌ای می‌گیرد و سکون و سکوت معنادارش، پیوند آن را با سینمای تجربی - واقع‌گرای آمریکا در همان دوره (پایین شهر از مارتین اسکورسیزی یا مترسک اثر جری شاتزبرگ) نشان می‌دهد. کاش همان موسیقی کوتاه انتهای فیلم از اثر بخشی این لحظه‌ها نمی‌کاست، تصویر ذهنی قاسم به مرور سریع لحظه‌های فیلم تبدیل نمی‌شد و فیلمساز به تأثیر حجیم‌تر و ماندگارترِ صدا (صدای پوتین سربازان)، افکت و رُخداد غافلگیرکنندهٔ فصل پایانی (خودارضایی قاسم) اکتفا می‌کرد.

فریدون گُله در نخستین پَرسه جسورانه و هشیارانه‌اش در دل فضای بحران زدهٔ تهران اوایل دههٔ ۱۳۵۰، دوربین‌اش را متوجه حقایقی می‌کند که تا پیش از ساخته شدن زیر پوست شب از سینمای ایران دریغ شده بود و جز در چند فیلم (تنگنا از امیر نادری و تِپلی از رضا میرلوحی) ردی از آن‌ها به چشم نیامده بود. پَرسه‌ای در خور اعتنا که از سفری جدی‌تر خبر می‌داد.

پَرسه دوم•

اگر شب فرشتگان را نخستین دست گرمی فریدون گُله با سینمای تجاری بدانیم و کافر و دشنه را کوشش‌هایی ناموفق برای ایجاد تغییراتی اندک در فرمول‌های سینمای فارسی قلمداد کنیم، زیر پوست شب نخستین تجربهٔ جدی و قابل اعتنای اوست که به طور کامل، خارج از هنجارها و معیارهای رایج سینمای تجاری می‌ایستد و مسیری متفاوت برای درک توأمان مایه‌های اجتماعی / فلسفی در دل «سینمای پَرسه» باز می‌کند. نماهای آغازین مهر گیاه، نشان می‌دهد که این بار، مسیرِ تعیین‌شده برای فیلم برخلاف زیر پوست شب بیش‌تر ذهنی‌ست تا واقعی: صداهای زمینه (صدای زنگوله و امواج دریا) و قطعه‌های کوتاه سنتور و تار، جنبهٔ وهم‌انگیز تصاویر ساکن و عادی فیلم را تشدید می‌کند. به همین ترتیب، دکوپاژ فیلم هر بیش‌تر به سمت القای مفاهیم گرایش دارد تا نمایش حرکت و رابطه؛ ارتباط جسمانی آدم‌ها عموماً در نماهای دور می‌گذرد و گفتارشان در نماهای متوسط و گاه درشت. نخستین مکالمهٔ جدی علی با مهری بعد از شستن پاهای او، حاوی نماهای درشت است؛ چهره‌ها تمام قاب را پُر می‌کنند و جز تأثیر چهره و کلام مهری بر علی، چیز دیگری نمی‌بینیم. به این شکل، فیلمساز می‌کوشد میان ابعاد القایی و تجربهٔ دیداری بیننده فاصله بیندازد که البته کار صعب و خطرناکی هم هست. شاید برای بینندهٔ آن سال‌ها (و حتی شاید بینندهٔ کنونی فیلم)، این نوسانِ وهم‌انگیز بیش از آن که مفهوم‌ساز باشد، معماباف جلوه کند. اما کافی‌ست به مسیر این پَرسه، با دقت بیش‌تری بنگریم تا بدانیم که چندان از معما خبری نیست.

از نظر فُرم، مهر گیاه ادامهٔ قوام‌یافته‌تر و عمیق‌ترِ مسیری‌ست که با زیر پوست شب آغاز شده بود؛ با این تفاوت که تکنیک تجربی و گاه آماتوریِ فیلم اول در سایهٔ واقع‌گرایی زمخت و جذابیت و جسارت موجود در ایده‌اش محو می‌شود. اما انتزاع و ذهنیت‌گرایی فیلم دوم به رغم تکنیک بهتر و استفادهٔ هوشمندانه‌تر از صدا، موسیقی، بازی و تصویر، به چشم کسی نمی‌آید و به دل کسی نمی‌نشیند. احتمالاً یکی از مهم‌ترین معماهای فیلم، تصویر زمینی بایر در نمای دور است که در اغلب موارد به شکلی بی‌تغییر (حتی در زاویهٔ دوربین و اندازهٔ قاب) حضور خود را یادآوری می‌کند. این نما در شکل ظاهری‌اش، می‌تواند همان زمین موروثی باشد که علی هفت سال به دنبال آن بوده است (و در آغاز فیلم وقتی علی در نامه‌اش نام زمین را می‌برد، همان تصویر پیدا می‌شود)، اما زمانی که علی برای نخستین مرتبه از مهری جدا می‌شود، باز این تصویر به چشم می‌آید و این بار، حس ذهنی بودنِ مفهوم «زمین» بیش‌تر القا می‌شود. هر چه به پایان فیلم نزدیک می‌شویم، فرض ذهنی بودن این تصویر قوت بیش‌تری می‌گیرد و صدای تصادفِ اتومبیل و مرگ علی، روی این تصویر شنیده می‌شود. گویی مکان و مقصدِ نایافتهٔ قاسم سیاه که شکلی عینی داشت، ابعادی ذهنی و درونی پیدا کرده و در جست‌وجوی علی به دنبال «مقصود»، تکامل یافته است. اگر مقصد برای قاسم، تنها یافتن جایی برای فرونشاندن غریزه‌اش است (بی آن که منکر تمثیل‌های اجتماعی‌اش باشیم)، علی به دنبال جایی برای ماندن می‌گردد و مقصود او، جز با مرگ و نیستی یافتنی نیست. به این شکل، زن در فیلم مهر گیاه جلوهٔ دو بُعدی خود را که از بوف کور به این طرف بر داستان‌پردازی ایرانی سایه انداخته

است، حفظ می‌کند و زن لکاته / اثیری به عنوان یکی از نشانه‌های هم‌آمیزیِ ذهنیت و واقعیت، در این فیلم نیز ظاهر می‌شود. مهری نمونهٔ بارز این تعارض است؛ زنی که «پولکی نیست»، اما او را در حال شمردن پول‌ها می‌بینیم. زنی که دست‌یافتنی نیست، اما هنگامی که بوی دریا می‌شنود، به قول خودش «وا می‌دهد»... ارتباط علی و مهری برپایهٔ چنین تعارضی شکل می‌گیرد و به همین دلیل است که مکان خروج مهری از زندگی علی، همان موتیفِ اصلی فیلم است: زن به مثابهٔ تصویر دوبعدی مقصود، در تصویر تک‌بُعدی و دورِ «مقصد» محو می‌شود و مرد که حالا مقصود را گم کرده و از مقصد نیز بازمانده، چاره‌ای جز نیست شدن ندارد. جالب است که زن در زادگاه‌اش، در همان زمینی که مقصدِ مرد است، مستحیل می‌شود؛ در حالی که مرد از مالکیت همان مقصد، ناتوان به نظر می‌آید. فصلِ ورود علی و مهری به این محل که به تمامی در یک نمای دورِ بدون قطع می‌گذرد، نمایانگر هشیاری فیلمساز است؛ او به جای تأکید و لاجرم بی‌اثر ساختنِ این استحاله، به نوعی تعلیق غریب متوسل می‌شود که دستاورد فاصله گرفتن از سوژه است؛ انتظار علی برای بازگشتِ مهری، انتظاری که بعد می‌فهمیم ابدی‌ست، با سه نمای مقطّعِ حساب شده از همان مسیری که با مهری از آن گذشته است پیوند می‌خورد و فیداوت / فیداین پیامدِ آن به نمای درشت از چهرهٔ منتظر و مضطرب علی، جدا از نمایش گذشت زمان، حس برزخی گریز همیشگیِ زن را هم به جان بیننده‌اش می‌اندازد.

فصل جست‌وجوی علی در کوچه هم از آن حکایت‌های غریب است که گمان می‌کنم در نظر هر کس تعبیری خاص داشته باشد. به تعبیر من،

علی در کوچه به شکلی آشکار، گذشتهٔ خود را مرور می‌کند و احساس می‌کنم فیلمساز برای هر بخشِ گفته و ناگفتهٔ زندگی او، معادلی بصری قرار داده است: دری که همواره بسته است، بخشی از زندگی خانوادگی علی (حضور پدر و مادر) را تداعی می‌کند که بیننده از آن چیزی نمی‌داند و مهری هم پیش از رفتن، درباره‌اش از علی می‌پرسد. دری که علی باز می‌کند، سراغ مهری را می‌گیرد و صدای روضه از آن به گوش می‌رسد، کودکی او را یادآوری می‌کند. خودش در حال تب، تنها خاطرهٔ دقیق کودکی‌اش را به این شکل بازگو می‌کند: «خاله‌ام و شوهرش می‌رفتن روضه، تکیه، مجلسِ مسأله... من می‌موندم و یه خونه با بیست و دو اتاق... شبا از ترس، خودم رو خیس می‌کردم... به خودم می‌گفتم نترس، صُب می‌شه...» و تنهایی او در آن کوچه، با صدای روضه به مثابهٔ منبع تنهایی ابدیِ او و القای حس مرثیه‌وارِ رفتنِ مهری، مطابقتی نظرگیر نشان می‌دهد. و در نهایت، درِ آخری که رو به زمین باز می‌شود، نمایانگر مقصدی‌ست که این بار، مقصود را در خود نهان کرده است.

موتیف‌های بصری دیگری که فیلمساز در مهر گیاه به آن‌ها توسل جسته است، از طبیعت می‌آیند؛ جنگل، دریا، باران و گُل، سازندهٔ این طیف پرجلوه‌اند. عشق‌ورزی علی و مهری، تنها زمانی رُخ می‌دهد که زن در جلوه‌ای اثیری بر کنارهٔ دریا ظاهر می‌شود و باران، تنها زمانی بی‌قفه می‌بارد که علی، مهری را برای همیشه از دست داده است. نکتهٔ جالب در نمایش این جست‌وجوی بی‌نتیجه، چهرهٔ علی از پشت شیشهٔ اتومبیل است که به نظر می‌رسد دم به دم در حال محو شدن است. او به عنوان گل‌فروش، این بار نمی‌تواند از پسِ حرف‌هایی که دربارهٔ «مراقبت از گل»

به مهری زده بود، برآید (تأکید بر گُلی که مهری جا گذاشته و علی بعد از گم کردنِ مهری به آن می‌نگرد، در همین مسیر است) و بالاخره، جایگاه مهری در جنگل که انگار جزیی از طبیعت اطراف‌اش است، در تثبیت حالت اثیری این شخصیت کاملاً مؤثر جلوه می‌کند. تلفیق همین ایده را با صدای زنگوله‌ای که یکی دیگر از موتیف‌های صوتی فیلم است، در صحنهٔ بازگشت علی به جنگل می‌بینیم؛ این صدا، برنمایی از پشتِ سَرِ علی شنیده می‌شود و گویی پیش از شنیده شدنِ صدای مهری، ردی از او را نشان می‌دهد. این صدا نیز تا نمایی پایانی فیلم حضور دارد و این بار با جلوه‌ای بی‌اعتنا و لکاته‌وار از زنِ اثیری متناسب است؛ «مقصود»ی که آدامس می‌جود و بر درّه‌ای که جوینده‌اش در آن جان داده است، تکه پاره‌های اوراق اتومبیل را نظاره می‌کند. بدین‌سان، تصویر عینیت‌یافتهٔ فیلمساز از مقصود، در تعارض با جسمیتی که جویندهٔ مقصد را از پای درآورده، این باور را که فیلم در ذهنیت انسانی از مقصد گذشته و به مقصود نرسیده می‌گذرد، بیش‌تر از پیش تقویت می‌کند. به همین دلیل، پژواک صدای شاتوت‌فروشِ دوران کودکی علی را که وصف‌اش در اواسط فیلم به گوش‌مان می‌خورد، در اوایل فیلم شنیده و نشنیده‌ایم؛ چون ایده‌های ذهنی / عینی فیلمساز در بعضی موارد آن‌قدر بی‌تأکید و دور از دسترس می‌ماند که جا انداختن‌اش برای بیننده و توقع تأثیرگذاری‌اش نابه‌جا می‌نماید. لکنتی اگر باشد ـ که کمی هست ـ به واسطهٔ دشواری نمایش سوبژکتیویسم در سینماست. عرصه‌ای که پیمایش آن در گرو تجربه‌گرایی و جسارت ساختن فیلم‌هایی در حال و هوای مهر گیاه است.

فریدون گُله در دومین فیلم مهم خود، به تجربه‌ای دشوارتر دست

می‌زند و می‌کوشد مفاهیم مورد نظرش را با انتزاعی در خور آن مفاهیم درآمیزد. هر چند که باز در لحظه‌هایی، این انتزاع را با نوعی گرایش به طبیعت‌گرایی قابل انتظار (مثل نگاه علی و مهری به بزمی که در چند قدمی‌شان است، یا ترانه‌هایی که در صحنهٔ تعمیر ماشین پخش می‌شود) خلط می‌کند و بعضی از موتیف‌های موسیقیایی‌اش (مثل صدای قانون که ردی از موسیقی متعارف آن دوره به جا می‌گذارد) در فضاسازی چنان که باید مؤثر نیست، اما در مجموع، موقعیتی خاص و کم‌یاب می‌آفریند تا فیلمساز را در مقام یک راوی و نه لزوماً داستان‌گویی چون دیگر داستان‌گویان، ببینیم و باور کنیم. مهره گیاه به مانند مهری، در تعارضی جذاب پیش می‌رود: هم «پولکی نیست» و فرمول‌های سینمای تجاری را پس می‌زند، و هم به واسطهٔ تلفیق ذهنیت‌اش با عینیتی که توقع بیننده است، او را به اشتباه می‌اندازد و همین نکته سبب می‌شود تا فیلم دست کم در نخستین دیدارش، چندان که هست متفکرانه به نظر نیاید. حال آن که در دیدارهای بعدی، فیلم بهتر از آن می‌شود که در نگاه اول می‌نمود.

پَرسه سوّم •

وقتی قاسم سیاه، زن را کنار می‌زند و بر درِ بستهٔ خانهٔ اربابی مُشت می‌کوبد، یکی دیگر از ایده‌های پنهان زیر پوست شب رو می‌شود و شخصیت اصلی فیلم از مقصدِ پَرسه‌ای که برای خودش ساخته است، فراتر می‌رود. در مهر گیاه هم وقتی علی، مهری را از دست می‌دهد و به دنبال او روان می‌شود، نخستین چیزی را که نابود می‌کند، همان اسناد اثبات‌کنندهٔ مالکیت زمینی‌ست که به جانش بسته بود. نقطهٔ عطف مهم و

قابل تأکید در مهر گیاه، همین صحنه است و بی‌جهت نیست که در نمای ذهنی و خیال‌انگیز بعدی، او را برهنه بر خاکِ خوش بوی زمین‌اش می‌یابیم. او برای رسیدن به زمینی مهم‌تر، «زمین»اش را وا می‌نهد تا مقصد و مقصودش را با هم بیابد. در هر دو صحنه از هر دو فیلم، شخصیت‌ها به نوعی فراروی از وضعیت تثبیت شده یا هدف پَرسه‌شان در محدودهٔ درام دست می‌زنند و به همین جهت، یکی از وجوه پنهان و کم‌تر محسوس فیلم به ظهور می‌رسد. در فیلم بعدی یعنی کندو، این آگاهی از موقعیت و فرارفتن از یک شرط‌بندی ساده و اجرای حکم تُرنا، هم در مقدمه‌چینیِ فیلم و ارتباط ابی و آقا حسینی دیده می‌شود، هم در جزء جزء رفتار و منش ابی در مراحل مختلف درگیری‌اش به چشم می‌خورد، و هم در خوانِ هفتم و فصل پایانیِ بازگشت به زندان بر آن تأکید می‌شود. به تعبیری، کندو به مانند نام‌اش، مجموعه‌ای از نقاط عطف به هم پیوسته است که از حیث آگاهی شخصیت اصلی یعنی ابی نسبت به شرایط پیرامون‌اش، چندان نمی‌توان صحنهٔ خاصی را به عنوان نقطهٔ عطف در زمینهٔ رسیدن به این باور در نظر گرفت و شاید از این منظر، کندو را بتوان منسجم‌ترین فیلم فریدون گُله قلمداد کرد.

در پَرسهٔ جدید، شخصیت‌ها از زندانی کوچک رها می‌شوند و در مجلس‌های عمومی‌تر (قهوه‌خانه، روسپی‌خانه و رستوران‌های جنوب تا شمال شهر) که زیر مجموعه‌های زندان بزرگ‌تر (شهر / جامعه) به حساب می‌آید، آزاد بودن و حضور داشتن را تجربه می‌کنند و بار دیگر به زندان کوچک‌تر بازمی‌گردند؛ نخستین و آخرین تمرینِ فیلمساز با قصه‌گویی به روش غیرخطی و دایره‌وار. در مسیر این پَرسه، نکتهٔ مهمی

وجود دارد که آن را از دو فیلم پیشین متمایز می‌کند و آن، آگاهی‌ست. ابی برخلاف قاسم سیاه و علی، از همان ابتدا متوجه می‌شود که وارد چه بازی خطرناکی شده است. به همین دلیل، لحن فیلم هم نوعی حس حماسی و مبارزه‌طلبانه یافته است که حاصل همین آگاهی‌ست. قاب‌بندی صحنهٔ قهوه‌خانه از این جهت، چشم‌اندازی مؤثر به جا می‌گذارد؛ آقا حسینی به عنوان مبارز سیاسی کهنه‌کار (که در فیلم به طور سربسته و تلویحی به آن اشاره می‌شود)، در میانه قرار دارد. در سمت راست‌اش، «کشتی‌گیر برندهٔ» سابق ـ آقا عبدالله ـ که از فرط اعتیاد به حال مرگ افتاده است و در سمت چپ، «کشتی‌گیر یا بازندهٔ» سابق ـ ابی ـ که در آغاز راه است. عناصر نمایشی جذابی که فیلمساز برای انتقال موقعیت این دو به کار می‌گیرد، با مهارت انتخاب شده است و حتی توالی دقیقی هم دارد؛ ابتدا می‌فهمیم که یکدیگر را شناخته‌اند، سپس مرگ قهرمان سابق را می‌بینیم و بعد متوجه یادگاری او ـ مدال و لباسی که برای ابی جا گذاشته است ـ می‌شویم. فلش‌بک کوتاه مسابقه کشتی، نقطهٔ انتهای این فصل است که وضعیت این دو و مجمل آشنایی‌شان را نشان می‌دهد. این مقدمهٔ گویا و متقاعدکننده، ما را به تصمیم‌گیری ابی برای خواندن حکم می‌رساند.

به ثمر رسیدن کندو به عنوان یک فیلم خیابانی که بخش قابل توجهی از آن در پَرسه‌ای شبانه می‌گذرد، کار دشواری‌ست. بسیاری از نماهای خارجی فیلم در شلوغی و ترافیک تهران فیلمبرداری شده‌اند و حس حضور دوربین ناظرِ فیلمساز (که به نظر می‌آید گاه از تکنیک دوربین مخفی هم استفاده کرده است)، واقع‌گرایی موجود در صحنه را تشدید می‌کند. نماهای سر پایین دوربین در اوایل فیلم، به تدریج جای خود را به

نماهای هم سطح می‌دهد و شیوهٔ نمایش درگیری‌ها نیز در تناسب با همین شگرد، اهمیت کارِ شخصیت اصلی فیلم را یادآوری می‌کند. همین خویشتن‌داری و تأثیرگذاری را که نتیجه استفادهٔ دقیق از اندازه و زاویهٔ دوربین است، در کاربرد موسیقی هم قابل مشاهده است. تا لحظهٔ مرگ عبدالله، فیلم فاقد موسیقی است و در این صحنه هم، موسیقی پرحجمی وجود ندارد. موسیقی واروژان در صحنهٔ راه افتادن ابی برای شروع پَرسه‌اش، با قطعه‌های کوتاه و مؤثر، حس حرکت و انتظار دیدنِ نتیجهٔ سفر را منتقل می‌کند. نقطهٔ اوج استفادهٔ به جا از موسیقی، درگیری پایانی ابی در رستوران هتل کنتینانتال است که به واسطهٔ پاسخ ابی به تمام مشقت‌ها و تحقیرهای پیشین، جالب توجه است. کندو شاید در محدودهٔ تاریخ سینمای ایران از آثار انگشت‌شماری باشد که از تصنیف‌اش در درون فیلم به نحوی کاربردی و دقیق استفاده می‌کند و حضور خواننده و اجرای ترانه در عین داشتن محمل و توجیه مناسب، پیوند جذابی با موقعیت شخصیت‌اش برقرار می‌کند و به عنوان یک نقطهٔ عطف هوشمندانه و مهم، جای خود را در فیلم (و سینمای ایران) باز می‌کند.

کندو با لحن حماسی، عصبی و احساساتی‌اش، یک اثر پیش‌گویانه هم هست که با تکیه بر نوعی داوری در مورد آگاهی طبقات فرودست و بی‌پشتوانهٔ جامعه، به اتفاقات غریب سال‌های بعد هم نظر دارد. ابی در ابتدای فیلم پا به رستوران کوچکی می‌گذارد و آقا حسینی از بیرون شاهد ماجراست (و اساساً همین صحنه، حکم بازی تُرنا را سبب می‌شود) و به رغم ادعاها، حتی جرأت نمی‌کند به پیشخوان نزدیک شود. بر این اساس، نسلی که به بازی گرفته نمی‌شود و جغرافیای زیستی‌اش به محدودهٔ

خاصی از شهر تهران منحصر است، می‌کوشد تا قابلیت‌های خود را بنمایاند. نمای دور تعیین‌کننده‌ای که ابی را در راهروی ورودی هتل کنتینانتال مثل یک فاتح زخمی برگشته از جنگ نشان می‌دهد، با صندلی‌اش که گویی آن را برای نمایش تثبیت جایگاه‌اش به همراه آورده است، درست یا غلط، نوید همان عصیانی را می‌دهد که نشانه‌هایش چند سال بعد محقق شد. پس در این پَرسه، نوعی آینده‌نگری هم وجود دارد که نسبت به دو فیلم پیشین، حاوی عناصر متمایزکننده‌ای‌ست.

پی‌نوشت•

فریدون گُله در سه فیلم زیرِ پوست شب، مهر گیاه و کندو، در محیطی پَرسه می‌زند که آدم‌ها در حین پَرسه زدن به باوری تازه از خودشان می‌رسند. این سه پَرسه از یک جنس هست یا نه، قضاوت‌اش با ما نیست. اما همین قدر می‌توان گفت که حال و هوایِ اسنادی / تجربی و نگاه مستندوارِ زیرِ پوست شب، باز مایهٔ عرفانی و اثیری مهر گیاه و عصبیت موجود در بافتِ حماسی کندو و به ویژه تصویر مخوف و هولناکی که از تهران اواسط دههٔ ۱۳۵۰ در فیلم اخیر به نمایش درمی‌آید، از جمله نشانه‌های قابل اشاره در سینمای آن دوران است که صد البته در زمان خودش چندان مورد توجه قرار نگرفت. گمان می‌کنم برای قرار نگرفتن این فیلم‌ها در کانون توجه جدی، چند دلیل کافی باشد: ظاهر غلط‌انداز فیلم‌هایی چون زیر پوست شب و کندو به عنوان پَرسه‌هایی در زندگی حاشیه‌نشین‌های جامعه، در نظر بسیاری از اهل نظر، نشانه‌هایی برای ترویج فرهنگ لمپنی و توجیه و تقدیس انگله‌ای اجتماعی قلمداد شده است و به این ترتیب، امکان تبیین

جزئیات فیلم از میان رفته است و حتی ظرافت‌های در خور توجه فیلمی چون مهر گیاه هم توجهی برنَینگیخته است. از طرفی، عدم حضور فریدون گُله در کانون سینماگران پیشرو به عنوان مرکز حضور سازندگان آثار متفاوت و فعالیت‌اش در جبههٔ مقابل به عنوان دبیر سندیکای هنرمندان هم می‌تواند در جوّ عمومیِ بی‌اعتنایی به کار او مؤثر باشد. در عین حال، فضای مطبوعات سینمایی در اواسط دههٔ ۱۳۵۰ کم و بیش فضایی سرد، خنثی و کم‌اعتبار است. حس به بن‌بست رسیدن، پوچی فقدان پویایی و بی‌نتیجه بودن هر نوع فعالیت که هر چند وقت یک بار ـ با فاصلهٔ زمانی کوتاه ـ دامن نوشتارهای ادبی و سینمایی و نویسندگانش‌شان را می‌گیرد، در آن دوره هم به وضوح وجود داشته است و ننوشتن نام‌های مهم نقدنویسی در دههٔ ۱۳۴۰، سبب شده است تا کوشش برای کشف فیلم‌ها و فیلمسازان تازه، محل از اعراب نداشته باشد؛ چیزی که خاصِ فیلم‌های گُله نیست و بیش‌تر آثار دههٔ ۱۳۵۰ به این بلیه گرفتارند. یعنی فیلم‌هایی در خور توجه که به واقع، فاقد نقدهایی در خور اعتنایند. به هر رو، کوشش فیلمساز در این سه فیلم به خلق فضاهایی کم‌یاب در سینمای ایران منجر شده است و نشان می‌دهد که حضور فریدون گُله در عرصهٔ «سینمای پَرسه»، تا چه اندازه مثبت و اثربخش بوده است. نگاهی به تفاوت بازی بازیگران در این سه فیلم (مرتضی عقیلی منهای زیر پوست شب، تنها در تِلِی میرلوحی بازی قابل توجهی دارد، مهر گیاه حاوی بازی مؤثری از پوری بنایی‌ست و بهروز وثوقی، داود رشیدی و رضا کرم رضایی، بهترین بازی‌هایشان را در کندو انجام داده‌اند) نشان می‌دهد که کوشش فیلمساز در ارائهٔ جلوه‌ای متفاوت از امکانات موجود در دل

سینمای تجاری ایران، تا چه حد توانسته است او را به مفهوم «سینمای مستقل» مورد نظرش، گیرم در مقطعی محدود و برای مدتی کوتاه، نزدیک کند.

شناسه	زیرپوست‌شب	مهرگیاه	کندو
زمان	معاصر	معاصر	معاصر
مکان	تهران	شمال ایران [فرض]	تهران
جغرافیا	خیابان‌های شهر	جاده‌های خارج شهر	خیابان‌های شهر
جنسیت	مرد / زن	مرد / زن	مرد / مرد
ملیت	ایرانی / خارجی	ایرانی	ایرانی
وضعیت شغلی	فاقد شغل	گل‌فروش	فاقد شغل
رابطه	عینی	ذهنی	عینی
بستر داستانی	تمثیلی ⟵ واقعی	تمثیلی ⟵ ذهنی	حماسی ⟺ واقعی
مسیر	آزادی ⟵ زندان	زندگی ⟵ مرگ	زندان ⟵ زندان
نوع روایت	خطی	خطی	دایره‌ای
هدف	تصاحب جسم	تصاحب روح	تصاحب هویت
نتیجه	شکست	شکست	پیروزی

• جدول شناسه‌های موجود در سه فیلم زیر پوست شب، مهر گیاه و کندو به تفکیکِ هر اثر

پنجره سوم

جواد طوسی

مطالعهٔ موردی: کندو

هفت‌خوان مستی و جنون

بنگرید، بزهکار شوریده رنگ سَر خم کرده، و از چشمانش ننگِ بزرگ، سخن می‌گوید. او از درون این چشم چنین می‌گوید: «مَنِ من، چیزی‌ست که بر او چیره می‌باید شد. مَنِ من، مرا ننگ بزرگِ بشر است.» این دم که او بر خویش قضاوت کرد، والاترین دم او بود. مگذارید که مردِ بلند گشته، به افکندگی خویش بازگردد... اکنون همواره خود را همچون کسی می‌بیند که کاری کرده است. من این را جنون می‌خوانم. زیرا فرع در او به صورت اصل درآمده است... و زندگی خود این راز را با من گفت. او گفت: «بنگر! من آنم که هر زمان باید بر خود چیره شود.»

فریدریش نیچه (چنین گفت زرتشت)

فریدون گُله به دنبال فیلمنامه‌نویسی حرفه‌ای در سینمای تجاری از سال ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۳، حضور غافلگیرکننده‌اش را با سه فیلم زیر پوست شب (۱۳۵۳)، مهر گیاه (۱۳۵۴) و کندو (۱۳۵۴) نشان می‌دهد. شیوهٔ رویارویی

گُله با سه شخصیت محوری این فیلمها (قاسم سیاه در زیر پوست شب، علی در مهر گیاه و ابی در کندو) و نوع پَرسه زدن آنها، به سفری پرشور می‌ماند. از سفر جسم در زیر پوست شب، به سفر دل در مهر گیاه می‌رسیم و نهایتاً سفر جبر در کندو عینیت می‌یابد. گُله با سه‌گانه‌اش، راهی سخت و دشوار را طی می‌کند و چهره‌ای متفاوت از خود به‌جا می‌گذارد. او در این طی طریق، سعی کرده تا در گذر از متن واقعیت، به بیان و توضیح دغدغه‌های فلسفی‌اش بپردازد.

کندو حکم خوان آخر را در این سفر پرعذاب دارد؛ سفری که با نیتِ مسافرش رقم زده می‌شود. گُله آدمهای اصلی‌اش (ابی و آقا حسینی) را از دل واقعیت برمی‌گزیند و به آنها ابعاد چندوجهی و قالب نمادین و الگوپذیر می‌دهد. معارفهٔ بیننده با ابی و آقا حسینی در ابتدای فیلم، در چند نمای عمومی در نقاط مرکزی شهر تهران صورت می‌گیرد. دوربین آن دو را در میان جمعیت و از پشت اتومبیلهای در حال عبور نشان می‌دهد. در طول این فصل، به دفعات از نمای عمومی شهر به این دو انسان تک افتاده که در میان انبوه جمعیت همچون سیاهی لشکرهایی هستند که جامعه بر آنها مسلط است، قطع می‌شود. نوع برخورد دوربین و گفتگوی بی‌مقدمهٔ ابی و آقا حسینی با هم بگونه‌ای است که بر جداافتادگی آنها هر چه بیشتر تأکید می‌شود. گُله ـ در عین حال ـ با دیالوگ‌نویسی موجزش در همین فصل عنوان‌بندی، اطلاعات اولیه از این دو را در اختیار بیننده می‌گذارد و شرایطی ایجاد می‌کند که ما با آنها درگیر شویم و از وضعیت کنونی‌شان و خصایص فردی‌شان باخبر شویم. به این گفتگوها توجه کنیم:

ابی: ...شما فقط بگو بله، جفت و جور کردنش با من.

آقا حسینی: نه من دیگه بَسَمه، هفده سال کشیدم.

ابی: خودت سر سیاه زمستون می‌خوای چی کار کنی؟... آقا حسینی بالاخره نگفتی با ما می‌پری یا نه؟ تکلیف ما چیه؟ ما کج و کولهٔ اونجوری نیستیم.

آقا حسینی: ابی من کارم دزدی نیست...

ابی: دِه، پس واسه چی هفده سال کشیدی آقا حسینی؟

آقا حسینی: من آدم کشتم ابی، اینو یادت نره... دلم می‌خواد زیادتر از حقم نفس بکشم.

ابی: آقا حسینی! تو همه‌اش تو خط خودتی. نفس کشیدن بی‌پول هیچ فایده نداره، مثه کفتری می‌مونه که بالشو کنده باشن.

اما در ورای این گفتگوی معمولیِ میان دو آدمِ از بند رها شده، تمایل ابی برای راه یافتن به خلوت آقا حسینی و وصل شدن به او و پیش درآمد رابطه‌ای مرید و مرادگونه را می‌توان حس کرد. فصل مشترک ابی و آقا حسینی، تنهایی است و آن دو در طول فیلم مدام از هم جدا و به هم وصل می‌شوند. جدایی موقت آنها مقابل سردرِ باغ ملی است. نوع حضور دوربین در این قسمت («زوم بک»، تا خروج ابی و آقا حسینی از سمت راست و چپ قاب در یک نمای عمومی و «زوم این» به قسمت بالای عمارت سر در باغ ملی) به شکلی است که ما جدا از بی‌هویتی ظاهری آدمهای برگزیدهٔ گُله، کاملاً برای آنها ریشه‌های فرهنگی و تاریخی و اینجایی قائل می‌شویم. تنهایی دو انسان کنشمند گُله، تاریخی است و آنها قابلیت لازم برای نوستالژیک شدن دارند. گُله در ادامهٔ فیلمش، این تلقی و باور را به فعلیت عینی و تصویری درمی‌آورد و در یک نمایش عریان و بسیار غیرمتعارف با لایه‌های خودآزاری و دیگرآزاری و آنارشیسم، به دو انسان برگزیده‌اش هر چه بیشتر قداست و وجوه سمپاتیک می‌دهد تا آنجا

که ما «اَبَر انسانی» را در برابرمان می‌بینیم که انگار از میان چرک و خون و ستیز و عصیان و نابرابری سربرافراشته است. ابر انسانی که با اتکاء بر کینه تاریخی‌اش، اعادهٔ حیثیت می‌کند.

گُله در ادامه، بر حضور تک افتاده و منفرد ابی و آقا حسینی در نقاط مختلف شهر تأکید دارد. اما او حتی در این وضعیت نیز آنها را در موقعیت مشترک نشان می‌دهد. دراز کشیدن ابی در جلوی آتش در آن آپارتمان خالی از سکنه، به نشستن آقا حسینی روی چمدان‌اش در سر آن خیابان خلوت‌و خاطره‌انگیز و سیگار کشیدن‌اش در این‌وضعیت، پیوند می‌خورد.

گُله در طی همین مدت کوتاه، کاملاً ما را در موقعیت خاص انسانهای مطرود و بی‌خانمان‌اش قرار می‌دهد. ابی‌و آقا حسینی در رها شدن در زندان بزرگتر (جامعه)، همچنان خود را بی‌پناه می‌بینند. ابی با امیدی عبث، با آن شماره تلفنی که از هم بندش (آقا فکری) گرفته تماس می‌گیر د اما کسی منتظرش نیست. او می‌خواهد دنیای‌سرد و محقرانه‌اش‌را با روشن کردن چهار تا تخته چوب در آن خانهٔ خالی از سکنه گرم کند. فقر عریان ابی در خلوت شب، با انعکاس چشم‌نواز عمارت کلیسا بر شیشهٔ پنجره آن‌خانه، چه‌کُنتراست غریبی‌دارد. این‌کنتراست را در جاری‌شدن تمنّیات او به‌هنگام زُل‌زدن به عکس آن زن برهنه‌در ویترین‌سالن‌سینما و چسبانیدن آدامس‌اش بر روی شیشه نیز می‌بینیم. در بطن ظاهر اروتیک این قسمت، با حس و نیاز غریزی و ابتدایی ابی مواجهیم. او با آن نگاه با واسطه‌اش (شیشهٔ ویترین عکس) نشان می‌دهد که در این تقسیم‌بندی طبقاتی، چه جایگاه نازل و بی‌پشتوانه‌ای دارد. صدای یکی از بازیگران فیلمی که داخل سینما نمایش داده می‌شود، به طور کنایه‌آمیز و غیرمستقیم بر شرایط ناعادلانهٔ حاکم بر ابی و محرومینی چون او تأکید دارد:

«حکومت لازمه‌اش عدالته، در هر شرایطی که باشه. کسی که ظلمو اسلحهٔ خودش قرار بده، یک روزی قربانی اسلحهٔ خودش خواهد شد».

فریدون گُله قبل از راهی کردن ابی به سفر خونین عدالتخواهانه‌ای که برایش تدارک دیده، او را همجوار مرادش (آقا حسینی) قرار می‌دهد تا از جسم و تن رهایی یابد. آقا حسینی ژتونی برای ابی می‌اندازد تا فاعلیتش را نشان بدهد. مراحل بعدی این شور و نیاز، یک به یک طی می‌شود. ابی در برابر بدن نیمه‌جان حریف قَدَر سابق‌اش (عبدالله) قیام می‌کند و پیشاپیش، نماز میّت او را به‌جا می‌آورد. ابی زمانی کاپشن اهدایی عبدالله را می‌پوشد که خودش را به آب سپرده و پاک و مطهر شده است. در اینجا دیگر دوربین، کاملاً به او نزدیک می‌شود تا ابی در برابرش قرار بگیرد و یاد دوران پرافتخار عبدالله را زنده کند. حالا ابی این شایستگی را دارد که به آقا حسینی اقتدا کند و حُکم‌اش را بخواند.

گُله همچنان با نشانه‌های واقعی و جاری در بطن واقعیت، دنیای ذهنی و فلسفی خود را خلق می‌کند. در شرایطی که ابی عزمش را جزم کرده تا ته خط برود و چهره‌ای دیگر از خود نشان دهد، مصطفی (جلال) می‌خواهد او را در حقیقت ذهنی خودش متوقف کند: «اینا سرما بیرون نمی‌مونن، همهٔ کس و کارشون تُو هستن... غربتی‌های لاله‌زار رو می‌گم». و یا قهوه‌چی (کریم) با طعنه ابی را جزءِ قوم بی‌کار و بی‌فکر می‌خواند. اما آقا حسینی که با بوسیدن قرآن، مریدش را راهی گذر از این هفت‌خوان کرده، با لحنی دوگانه و آمیخته با واقعیت و تأویل، در مورد ابی این‌گونه اظهارنظر می‌کند: «ابی پُرروئه، هر کسی واسه کارش یه ابزاری داره».

خود ابی در طول مسیری که به خون کشیده شدنش را موجب می‌شود، این طور صادقانه خودش را مرحله به مرحله خالی می‌کند:

«..همیشه بعد از یه کتک خوردن مفصل، یه جوریم می‌شه. مثل آدمی که خارش داشته باشه و حسابی بخارونش. از دردش خوشم می‌یاد / از بس زدن تو سرم، دُمبَل در آوردم، از بس دو آومدم و هیچ غلطی نکردم، حالم به هم می‌خوره / ...اما هیچ‌وقت هیچ‌کدوم از نقشه‌هامون، هیچ‌چی از آب در نیومد، هیچ‌کی محمدارباب نشد ...هیچ آهنی، خنجر تیزی نشد». در این میان، رخ به رخ شدن آن خوانندهٔ اسپانیایی با این صورت زخمی در جلوی سن یکی از کاباره‌ها، به شکلی است که انگار دارد برای او مرثیه‌سرایی می‌کند. در ادامهٔ همین صحنه، در وضعیتی که کوک شدن گیتار خواننده اسپانیایی را در جلوی قاب می‌بینیم، در پس زمینه تصویر، ابی را به داخل توالت می‌برند تا دوباره حالش را جا بیاورند. پایان آواز نوازندگان اسپانیایی، به رها رشدن ابی بر کف زمین توالت قطع می‌شود.

گُله سرانجام «اَبَر انسان» زخمی‌اش را به خوان آخر می‌رساند. باز در اینجا حس دوگانهٔ گُله، کاملاً جاری است. در بستر واقعی، با نگاهی نیهلیستی مواجه هستیم. ابی در جلوی هتل کنتیننتال فریاد می‌زند: «...اینجا آخریه، همه اینجان. بستنی فروشه (کسی که در نوجوانی، ابی را کتک زده بود)، بچه‌های کوچه سرخپوستها... شیش سر نون‌خور این بی‌نون (اشاره‌اش به راننده تاکسی که آن شب، علاف او شده است)... اینجا فیناله. همیشه تا دِر خوان هفتم رفتم، اما تُو نرفتم». رضا کرم‌رضایی که جلوه‌ای از تقدیر محتوم ابی دارد، می‌گوید: «اون تُو هیچ‌کی نیست، عزرائیله».

ابی در بدو ورودش به داخل خوان هفتم که حکم عدالتخانه را برایش دارد، چهرهٔ خونین‌اش را در آینه‌های جلوی در برانداز می‌کند. او از زمانی که به آن آینه شکستهٔ حمام خیره شد و تصمیم‌اش را گرفت تا این مرحله،

راه درازی پیموده است. باز در بطن واقعیت، کسی را می‌بینیم که به ذهن پر راز و رمز گُله تعلق دارد. مرد سپیدموی صاحب هتل، رخصت ورود عدالتخواهِ زخمی گُله را به آن خلوتخانه می‌دهد تا در آنجا خودش را خالی کند و چهرهٔ خونین‌اش در بدویت را ببیند و آینه‌ها را یک به یک بشکند. اینجا کجاست؟ کندوی شب یا واپسین وادی تشرّف؟ ابی در حین خروج از خوان آخر، نگاهی به آن رخصت‌دهندهٔ سپیدموی می‌اندازد و صدای زنگ تلفنِ خانه‌ای که فکری شماره‌اش را به او داده، در گوشش می‌پیچد. عاقبت این تلفن جواب داد و یکی گوشی را برداشت. ابی در برابر آن پیر دِیر زخمی‌ها سر خم می‌کند و اِذن خروج می‌گیرد. در نقطهٔ دید اسطوره‌ای گُله، اَبَر انسان آش و لاش شده‌اش را می‌بینیم که از خوان آخر بیرون می‌آید و فاتحانه و سرمستانه بر آن صندلی می‌نشیند. او حالا دیگر شایستگی اشغال کردن این صندلی را دارد.

گُله با همان حس هنرمندانه‌اش، ابی را دنبال می‌کند و او را در آن نمای عمومی، در مرز میان واقعیت و نقطهٔ ذهنی‌اش نشان می‌دهد؛ ماشین حامل ابی و آقا حسینی و مصطفی، از دوربین فاصله می‌گیرد و به عمق میدان می‌پیوندد و صندلی که ابی به دستش گرفته رها می‌شود و قاب خالی را پر می‌کند. صدای ابی در گوشمان می‌پیچد: «آقا حسینی رفتم تُو خوان هفتم».

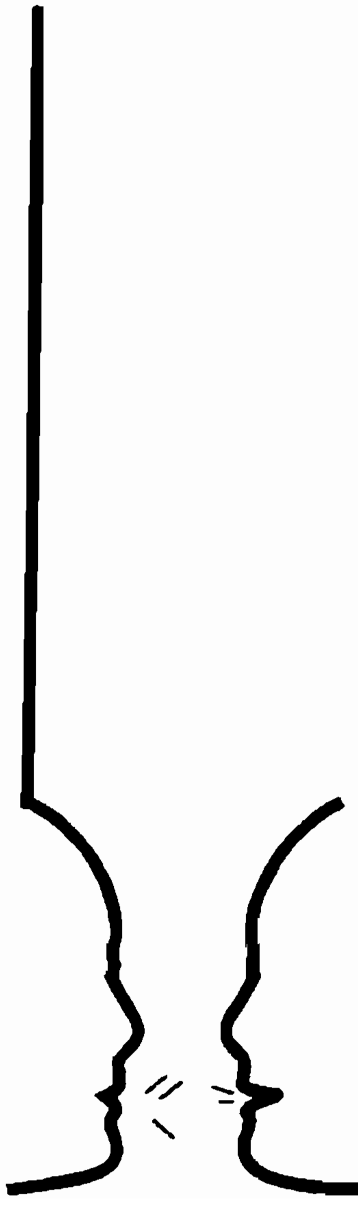
باز به درون واقعیت جاری، پرت شده‌ایم. اما حالا دیگر کسی که بر این صندلی جلوس و خودش را به آن تحمیل کرد را باید که جدی بگیریم. او به تنهایی بپا خاسته و تا آخر خط آمده و ابراز وجود کرده و فریاد عدالتخواهی‌اش را به گوشمان رسانیده است. ابی در حین برده شدن به وسیله مأموران پلیس از داخل قهوه‌خانه، بی‌تابانه آقا حسینی را صدا

می‌زند. ما از خود آقا حسینی بهتر می‌دانیم که او هیچ قرابتی با سکون و درجا زدن ندارد. پیر خسته‌دل گُله، والاتر از آن است که در این قهوه‌خانه بماند و با غیرت‌تر از آن است که ابیِ اقتداکرده به خودش را تنها بگذارد و تا آخر خط همراهش نباشد. کُشتن نگاهبان ناپاکِ قهوه‌خانه (کریم)، پاک‌ترین و شریف‌ترین عمل آقا حسینی در لحظات آخر اقامت‌اش در این قهوه‌خانه است. اگر یادمان باشد، آقا حسینی در اوایل اقامت خود در قهوه‌خانه، لنگه کفش‌اش را به طرف همین نگاهبان ناخلف (به جای استکانهای شکسته شده به وسیلهٔ ابی) پرتاب کرد و کریم گفت که اُرسی را گرو می‌گیرم تا بدهی‌های ابی صاف شود. گُله با آوردن آن نمای بستهٔ هنرمندانه از پاهای آقا حسینی که لنگه کفش‌اش را پس از کُشتن کریم به پا می‌کند، هویتمندی را در مورد او به کمال می‌رساند. آقا حسینی به شیوهٔ خود با کریم گروکش برخورد و کارش را یکسره می‌کند و با مرید تَشرُّف یافته‌اش، همراه می‌شود.

ابی با این سفر خونین حق‌طلبانه‌اش باعث شد که هر کدام از افراد بی‌تفاوت و هویت از دست دادهٔ طبقه‌اش را دگرگون و آنها را وادار به جدی‌تر نگاه کردن به پیرامون‌شان کند. می‌بینیم که مرتضی تیغ‌کش، با حسرت، سر پل تجریش، منتظر آمدن ابی است: «پسر چطور می‌شد اگه می‌آمد. عینهو آقام...». یا آن راننده تاکسی با شش سر نان‌خور را می‌بینیم که وقتی مسافران ناخوانده‌اش را به مقصد نهایی می‌رساند، تازه انگار ترغیب شده تا آخر قصه را دنبال کند و دورادور با کنجکاوی و نگرانی به وقایعی که مقابل قهوه‌خانه کریم رخ می‌دهد، چشم دوخته است. گُله برای آدمهایش، براساس حدود لیاقت و قدر و منزلت‌شان حساب باز می‌کند. ابی و آقا حسینی در افق دید او به آن حد از شایستگی و تحول می‌رسند که

در آن قهوه‌خانه نمانند. در این میان، مصطفی این فرصت را پیدا می‌کند که بخار پنجره را پاک کند و با بغض و حسرت، دور شدن ابی و آقا حسینی را تماشا کند و مرتضی و بقیه در همان دنیای ساکن خود (تا اطلاع ثانوی و تحول بعدی) باقی بمانند. باز، حرکتی دیگر که شاید مصطفی آغازگر و عامل محرک‌اش باشد و آن آدمهای ناظر و جدا افتاده، بازیگران و مجریان‌اش. نقطهٔ تحول در دنیای گُله، سیر انتقالی و توارثی دارد.

پایان سفر ناگزیری که گُله برایمان تدارک دیده، پیوند دوبارهٔ مرید و مراد است. یک نمای بسته از دستانی که با دستبند به هم وصل شده‌اند. ابی بعد از خواندن درست حکم آقا حسینی، بهتر می‌تواند به او تکیه دهد و آقا حسینی نیز دیگر نمی‌تواند دوری این «زخمیِ کوچهٔ سرخپوستها» را تحمل کند، چون غیرت و غرور را در او می‌بیند و باور می‌کند. پس باید یک جوری کار دست خودش می‌داد تا بتواند دوباره به مرید وفادارش وصل شود. اما فریدون گُله، حتی در این نمای بسته از دو انسان منزلت‌یافته‌اش نیز حرمت را به‌جا می‌آورد و آقا حسینی را بالاتر از ابی، و مسلط و ناظر بر او در داخل ماشین پلیس نشان می‌دهد. حالا دیگر ابی به مقامی رسیده که می‌تواند آن خیابان خلوتِ خاطره‌های آقا حسینی را پُر کند.



گفت و گو

جواد طوسی: دوست دارید در ابتدا از چه چیزی صحبت کنید؟

● کودکی. من از اعصار زندگی، کودکی را بالاترین می‌دانم. بدلیل معصومیت، نزدیکی بچه‌ها به خدا خیلی بیش‌تر است تا بزرگ‌ترها. این را من نوعی توارث می‌بینم. خواندن را تقریباً از چهار سالگی آموختم. گرچه هنوز کج و معوج می‌خواندم.

تهماسب صلح‌جو: آیا در یک خانوادهٔ فرهنگی متولد شدید؟

● پدرم کارمند دارایی و مادرم دبیر بود. ایرانیانی از ریشهٔ کاشانی. محل تولدم چهارراه حسن‌آباد تهران است. سه ساله بودم که ساکن قلهک شدیم. آن موقع در منطقهٔ زرگنده فقط سه خانواده زندگی می‌کردند؛ خانوادهٔ علاقه‌بند، خانوادهٔ اسفندیاری و ما. یک صومعهٔ ایتالیایی هم درست بالاتر از خانهٔ ما قرار داشت. از محلهٔ ما تا تجریش دیگر یادم نمی‌آید که کسی در آن جا زندگی کرده باشد. تا چشم کار می‌کرد باغ بود و جاده‌ای که از میان باغ می‌گذشت. آن جاده هم خاکی بود. یعنی درست سر خانهٔ ما آسفالت تمام می‌شد و مابقی خاکی بود تا تجریش. شیرین‌ترین سال‌های زندگی من در آن جا گذشت. با قنات‌های شمیران و درخت‌های میوه و استخری که در حیاط خانهٔ ما بود. این زندگی، یک نوع استخوان‌بندی سنتی ایرانی از من ساخت با خصوصیات محلی شمیران

که آن موقع تقریباً به شکل یک قَصَبه بود، شادمانی‌های زیادی همراه زندگی بود، مثل خواندن اسکندرنامه یا خواندن امیر ارسلان توی ایوان باغ یا گوش دادن به رادیو در اواخر شب. بعد کم‌کم مجلاتی درمی‌آمد که می‌شد خواند و سرگرم شد؛ مثل ترقی یا تهران مصور.

سعید عقیقی: چه سال‌هایی را در برمی‌گرفت؟

● دههٔ ۱۳۲۰.

رضا درستکار: متولد چه سالی هستید؟

● ۱۳۲۲. من از چهار ـ پنج سالگی عشق سینما داشتم. آپاراتی ساخته بودم با یک جعبهٔ کفش، دو تا قرقره و مقداری فیلم که با اصرار از پدر خواستیم برایمان بگیرد. یادم هست یک فیلم ۳۵ میلی‌متری بود از فیلم‌های قدیمی جان هال. حدود ده متر فیلم بود. من با دو تا ذره‌بین، یک لوله و جعبه کفش و یک آینه که با سیم به پشت جعبهٔ کفش بسته بودم، یک آپارات درست کردم که آینه را رو به آفتاب می‌گرفتم و فیلم را روی ذره‌بین می‌انداختم و قرقره را می‌چرخاندم. وقتی این عکس‌ها روی دیوار می‌افتاد، مثل این بود که رفته باشم کرهٔ مریخ. وقتی هوا ابری می‌شد، این عکس‌ها هم دیگر دیده نمی‌شد. آن قدر می‌نشستیم تا آفتاب از زیر ابر بیرون بیاید. شمیران هم تا دلتان بخواهد هوایش ابری بود.

صلح‌جو: این علاقهٔ شما، فردی بود یا این که در اعضای خانواده هم علاقه‌مندی وجود داشت که مشوق‌تان باشد؟

● نه. فقط خودم بودم و خودم. اصلاً هیچ‌یک از افراد خانوادهٔ من اهل سینما نیستند. در پنج ـ شش‌سالگی تمام فیلم‌ها و هنرپیشه‌های آن دوران را می‌شناختم. اولین فیلم‌هایی که تأثیر عجیبی روی من گذاشت و در خانه مرتباً دیدن آن‌ها را تکرار، و صحنه‌هایش را تقلید می‌کردم، کارهای

چارلی چاپلین بود. بعد تارزانِ جانی ویسمولر بود و تارزان‌های دیگر؛ مرد میمونی، تارزان جنگلی و ... کم کم، فیلم دیدن خُلقی در من به وجود آورد که باعث شد با کمک بچه‌های فامیل و خانواده‌های اطراف، نمایش‌هایی تدارک ببینیم. یادم هست پنج ساله بودم و روز تولدم، یکی از اقوام به عنوان هدیه برایم یک شمشیر آورد. این شمشیر ده ـ دوازده کیلو وزن داشت. از آن شمشیرهای ورشوی دوسوی بود. من آن وقت‌ها هنوز زورم نمی‌رسید که بلندش کنم. وقتی می‌خواستیم از داخل غلاف درش بیاوریم، سه تا از بچه‌ها فقط غلاف را نگه می‌داشتند تا بشود شمشیر را با کمک یکی دو نفر دیگر بیرون آورد. این شمشیر شده بود محور مرکزیت سینما در باغ ما. در آن دوره، عشق ما دیدن فیلم هیجان انگیز بود با قهرمانان مثبت مانند جان هال و داگلاس فربنکس.

طوسی: آن موقع، بیشتر به چه سینماهایی می‌رفتید؟

● در تهران چند سینما بیش‌تر نبود که می‌شد به آن‌ها رفت و آمد داشت. از میان آن‌ها ما بیش‌تر عاشق سینماهایی بودیم که فیلم‌های بزن بزن و قهرمانی نمایش می‌دادند. سینماهایی که ما می‌رفتیم، بیش‌تر در لاله‌زار بودند: کریستال، رکس و ایران. سر نبش هم سینما متروپل بود که بعدها دکتر کوشان در طبقهٔ بالای آن یک دفتر تولید فیلم دایر کرد. پائین‌تر هم یک سینما بود به نام اخبار که در آن سریال‌های سیاه و سفید آمریکائی را سر هم می‌کردند و نشان می‌دادند؛ مانند ناخدای نیمه شب، دایرهٔ سرخ و نظایر این.

طوسی: این سینما رفتن‌ها فردی بود، یا دوستی، عده‌ای هم‌پا پیدا می‌کردید و با هم سینما می‌رفتید؟

● بچهٔ پنج ساله که نمی‌تواند تنها به سینما برود. ما کلک می‌زدیم.

هفته‌ای یک بار خانواده ما را به سینما می‌بردند. این قرارمان بود و نقض نمی‌شد. پنجشنبه‌ها از اوایل بعد از ظهر تدارک سینما رفتن می‌دیدم تا بالاخره حوالی پنج تا شش بعد از ظهر راهی سینما می‌شدیم. اغلبِ فیلم‌هایی که بزرگ‌ترها ما را می‌بردند باب میل خودشان بود. مثلاً یادم هست گوشواره‌های طلایی را همان موقع دیدم. ری میلاند و مارلنه دیتریش بازی می‌کردند. فیلم قشنگی بود اما مورد علاقهٔ ما نبود. هفته‌ای یکی دو روز برای دیدن فیلم‌های خوب باب میل خودمان بامبول در می‌آوردیم. یعنی به خواست خودمان استخر را که آب‌اش کمی خالی شده بود، پُر می‌کردیم. پنج ـ شش نفری روی دستهٔ تلمبه فشار می‌آوردیم تا استخر پُر شود. پدر که می‌آمد، می‌گفتیم بابت کاری که کرده‌ایم باید پول بدهی تا به سینما برویم. خلاصه با این کلک‌ها راه دیدن فیلم‌هایی را که دوست داشتیم پیدا می‌کردیم. ما را با راننده (یا به اصطلاح آن روزی‌ها، شوفر) یا با یکی از دوستان و آشنایانی که معمولاً به خانهٔ ما رفت و آمد داشتند، می‌فرستادند. این‌جا دیگر حق انتخاب با خودمان بود و فیلم‌هایی را می‌دیدیم که دوست داشتیم ببینیم. بعدها چند سینمای دیگر باز شد. در چهارراه حسن‌آباد که محل تولد من بود هم دو سینما باز شد: زهره که فیلم‌های کُمدی نشان می‌داد و میهن، فیلم‌های اکشن و تارزان و غیره. بُعد مسافت برای ما طوری بود که فیلم دیدن را در سینماهای حسن‌آباد مشکل می‌کرد. راحت بودیم که در لاله‌زار فیلم ببینیم. چون از قلهک می‌شد سوار اتوبوس بشویم و مخبرالدوله پیاده شویم که تا لاله‌زار راه زیادی نبود.

طوسی: سینما آستارا و بهار، هنوز دایر نشده بودند؟

● من هشت ساله بودم که سینما تابستانی بهار باز شد. غروب‌های

تابستان معمولاً پاتوق ما همان سینما بود. نامش بعدها عوض شد. قبل از آن، یعنی وقتی که من رفتم کلاس اول ابتدایی مدرسهٔ جم قلهک، آن جا کم کم متوجه اکیپ‌هایی شدم از بچه‌هایی که عشق سینما داشتند و گروهی سینما می‌رفتند. به مرور با آن‌ها دوست شدم و روزهای جمعه ده ـ دوازده نفری با هم به سینما می‌رفتیم و همیشه هم دو فیلم می‌دیدیم. به تدریج فیلم دیدن ما داشت عوض می‌شد و سینما هم تغییر می‌کرد. یعنی دیگر حال و هوای فیلم‌های رنگی جان‌هال را به سیاه و سفیدهای داگلاس فربنکس ترجیح می‌دادیم. حالا کورنل وایلد آمده بود و هنرپیشه‌های تازه‌ای پیدا شده بودند و سر و کلهٔ فیلم‌های رنگی ایتالیایی و آمریکایی هم پیدا شده بود. به ظنّ خیلی‌ها در آن روزها، سینما از طریق هنرپیشگان‌اش داشت متحول می‌شد. در مطبوعات هم می‌شد چیزهایی در بارهٔ بازیگران محبوب آن سال‌ها پیدا کرد و خواند. مثلاً یکی از آن‌ها که خیلی مشهور شده و به طرز عجیبی سر و صدا به پا کرد ویتوریوگاسمن بود. این ویتوریوگاسمن چنان شهرت و محبوبیتی در تهران پیدا کرده بود که خیلی از جوان‌های آن زمان مانند او لباس می‌پوشیدند و موهایشان را مانند او کوتاه نگه می‌داشتند. فیلم‌هایش هم مورد توجه همه بود. مثل برنج تلخ (جوزپه دسانتیس) که با راف والونه و سیلوانا منگانو بازی می‌کرد. کلاس دوم ابتدایی بودم که پدرم منتقل شد به بوشهر و ما ساکن این شهر شدیم. در بوشهر فقط یک سینما بود، اما در عوض، کشتی و دریا و خلیج و خیلی چیزهای جذاب دیگر بود که دست کمی از سینما نداشت.

طوسی: چند سال داشتید؟

● هشت سال. در بوشهر، خانوادهٔ فوق العاده‌ای در همسایگی ما بودند به نام کلانتری. همسر آقای کلانتری آلمانی بود و دو دختر داشتند به

نام‌های ماریا و ماندانا که یکی‌شان، هم‌کلاس من بود. اگر در تهران سینما بود که حرف اول را می‌زد، در بوشهر خود زندگی بود که با آدم حرف می‌زد. آن چه در تهران روی پرده دیده بودم، در بوشهر جلوی چشم من جان می‌گرفت: کشتی، توفان، قدم زدن‌های شبانه در ساحل دریا، تغییر حیرت‌انگیزی در جو محیط زیست من ایجاد کرده بود. همه چیز برایم تازگی داشت. به ویژه بوی بوشهر و بازارش. شب‌هایی که تنها بودم، اغلب به فیلم‌هایی که دیده بودم فکر می‌کردم. وجود بوشهر و فضای آن را به ذهنیت سینمایی خودم نزدیک‌تر می‌دیدم تا جو قلهک و زرگنده. بعد از دو سال اقامت در بوشهر، برگشتیم به تهران. دوباره قلهک بود و مدرسهٔ جم. کلاس چهارم بودم. وضع خیلی فرق کرده بود. حالا دیگر برای ما فیلم‌های مهم‌تر مطرح بود. فیلم‌هایی که مطبوعات و محافل سینمایی به آن‌ها می‌پرداختند.

صلح‌جو: در آن دو سالی که در بوشهر بودید، هیچ خلاً تصویری حس نمی‌کردید؟

● چرا، اما فضای بوشهر این خلاً تصویری را کاملاً پُر می‌کرد. جمع شدن با بچه‌ها و رفتن به خلیج، ذهنیت دیگری به آدم می‌داد. تا دیر وقت ماندن در ساحل و دور از خانه، اتفاقی بود که امکان نداشت در تهران بیفتد. گوش‌ماهی‌هایی که در ساحل پیدا می‌کردیم جای تصویر را گرفته بود. یک سینما هم بود که گاهی در آن جا فیلم می‌دیدیم، اما محیط چیز دیگری بود. در آن جا استخوان به ابتکار باز می‌شد و به تناسب استعداد می‌ترکید نه در محدودهٔ شرایط. جذابیت‌های بوشهر به دلیل باز بودن فضا و کم بودن کنترل خانوادگی که در تهران آدم را محدودتر می‌کرد، دو سال جذاب پر از چیزهای دیدنی برایم به‌وجود آورد. خب، به تهران که

برگشتیم، سینمای ایتالیا هنوز مجبوب بود، اما هالیوود هم کم کم جا باز کرد و ماندگار شد. راف والونه و سیلوانامنگانو هنوز هنرپیشه‌های اول سینما بودند و فیلم‌هایشان بیش‌تر سیاه و سفید بود. تا این که کلاس ششم ابتدایی، بُمبی در ذهن و زندگی ما منفجر شد به نام برت‌لنکستر. ما در آن دوره، در پرانتز سنی خاصی قرار داشتیم که نامش اوایل نوجوانی بود و فیلم‌های این هنرپیشه از لحاظ تصویری بسیار غنی و از لحاظ مضمون برای ما بسیار مناسب و دوست داشتنی جلوه می‌کرد. شاید نوعی ادامهٔ غنی‌تر و جذاب‌تر از فیلم‌های مورد علاقهٔ کودکی‌مان را داشتیم با چشمان بازتری می‌دیدیم: ده مرد رشید، مشعل و کمان، دزد سرخ‌پوش. مشتری‌های این فیلم‌ها اغلب کسانی بودند که بعدها وارد سینما شدند. فیلمساز و منتقد و چند تایی هم در عرصه‌های دیگر هنری فعالیت کردند. این دوره هم خیلی جذاب بود. ایتالیایی‌ها فیلمی ساختند که به نام فریدون بی‌نوا در ایران نشان داده شد که سیاه و سفید بود و برای ما کشش خاصی داشت. از اولین فیلم‌هایی بود که در ایتالیا دوبله شد. هنوز ذهنیت ما به فیلم‌هایی مثل لبهٔ تیغ قد نمی‌داد. من چهارده ساله بودم که نسخه‌ای از این فیلم را دیدم که بر اساس رُمان سامرست موام ساخته شده بود و تایرون پاور هم بازی می‌کرد. این فیلم اثر عجیبی بر من گذاشت و حس کردم ذائقه‌ام دارد عوض می‌شود. اما در عین حال میل نداشتم دوستانم را از دست بدهم. یعنی دوست نداشتم محیطی را که دائماً برای دیدن فیلم‌ها و بحث و گفت‌وگو داشتیم به هم بزنم. کشش عاطفی‌ام به سمت دوستانم بود، اما لبهٔ تیغ همیشه در من حضور داشت و تکرار می‌شد.

صلح‌جو: از دوستان آن دورهٔ شما و بچه‌هایی که با هم فیلم می‌دیدند، چه کسانی وارد سینما شدند؟

● به‌طور کلی هنرمند زیاد داشتیم. آیدین آغداشلو که نقاش و منتقد برجسته‌ای‌ست. یا استاد کیخسرو خروش که عاشق فیلم هفت عروس برای هفت برادر (استنلی دانن) بود و چندین بار با هم برای دیدن‌اش رفتیم که یکی از موزیکال‌های ماندگار تاریخ سینماست. حتی چند ورزشکار هم داشتیم که سال‌ها بعد قهرمان کشتی جهان شدند مانند محمد علی صنعتکاران و شمس‌الدین سیدعباسی. علی‌اکبر صادقی هم بود که بعدها نقاش بزرگی شد و فیلم‌های کوتاه نقاشی متحرک هم ساخت. آن وقت هم نقاشی‌اش فوق‌العاده بود و هر مسابقهٔ نقاشی که می‌گذاشتند، صادقی نفر اول بود. نقاشی رنگ و روغن‌اش عالی بود.

صلح‌جو: دوستی شما با کسانی که نام بردید در چه سنی بود؟

● از سن ده تا سیزده، چهارده سالگی. پایان دبستان و در طی دوران دبیرستان. روزی که پانزده ساله شدم، پدرم یک آپارات شانزده میلی‌متری برایم خرید و آرزویی که همیشه در سر داشتم برآورده شد، چون دوست داشتم ته باغ خانه‌مان یک سینمای خانگی کوچک داشته باشم. آن موقع آواز در باران (استنلی دانن و جین کلی) اکران شده بود. اگر دُرست یادم باشد بیست و پنج باری این فیلم را دیدم. تا وقتی که روی پرده بود می‌دیدم‌اش و از نظر عواطف انسانی و زیبایی‌های کورئو گرافیک (طراحی رقص‌ها) بسیار بر من تأثیر گذاشت. شاید هیچ موزیکالی در تاریخ سینما ـ منهای داستان وست ساید ـ به این توانمندی وجود نداشته باشد. آواز در باران مرا عمیقاً متوجه موسیقی کرد. تحت تأثیر این فیلم رفتم ویلن خریدم و خیلی هم اصرار داشتم که یاد بگیرم. رفتم پیش استاد وزیری تبار که از منسوبین ما بود و رهبر کنسرواتوار موسیقی تهران بود و از بزرگان موسیقی آن دوره به حساب می‌آمد. دو سال پیش او مشق ویلن

کردم. بعد از دو سال تمرین، یک روز تابستان رفتم به دَرّوس که خانه و باغ بزرگی در آن جا داشت. نشسته بود و انگور می‌خورد. یک قطعه برایش زدم. گفت: «فریدون ویلن‌ات را بگذار زمین». ویلن را که زمین گذاشتم، با دست‌اش مُشت‌های مرا لمس کرد و گفت: «بوکس، عموجان! تو با این مُشت‌ها باید بروی بوکس بازی کنی. ویلن به درد تو نمی‌خورد!».

صلح‌جو: خود استاد وزیری‌تبار آهنگساز بودند؟

● بله. آرم برنامهٔ گل‌های جاویدان را خودش ساخته بود. البته ساز تخصصی‌اش قره‌نی بود. خلاصه بعد از دو سال گفت تو این کاره نیستی و بیش‌تر به درد ورزش می‌خوری! آن وقت‌ها من تازه به طرف ورزش کشیده شده بودم و دنبال پینگ پُنگ و دوچرخه سواری و والیبال و شنا بودم. در همین احوال، پدرم به خرمشهر منتقل شد که وضع سینمای آن جا خیلی خوب بود. دو سینما داشت که دو شب در میان فیلم عوض می‌کردند و هشت ماه در سال هم می‌شد در فضای تابستانی فیلم دید.

طوسی: چند سال در خرمشهر بودید؟

● پانزده ساله بودم که به خرمشهر رفتیم و دو سال بعد برگشتیم تهران.

طوسی: راستی در میان هم دوره‌هایتان در مدرسهٔ جم قلهک، از عباس کیارستمی نامی نبردید. گویا او هم در همین مدرسه تحصیل کرده است.

● اصلاً نمی‌شناسم‌اش!

درستکار: در برخی منابع که جست‌وجو می‌کردم، سال تولد شما را ۱۳۱۹ ذکر کرده بودند، اما خودتان فرمودید سال ۱۳۲۲.

● جالب است که در شناسنامه‌ام نوشته شده ساعت ۱۲ ظهر ششم شهریور ۱۳۱۹ در قصبهٔ حسن‌آباد، اما من به گواه همه، متولد ۱۳۲۲ هستم. واقعاً نمی‌دانم چه‌طور این اشتباه رُخ داده است!

طوسی: خب برگردیم به خرمشهر و سینماهایش.

● آن جا معمولاً هفته‌ای سه چهار شب سینما می‌رفتیم. سینماهای خرمشهر به خاطر ارتباطاتی که شرکت نفت در آن زمان برقرار کرده بود، فیلم‌های خوبی می‌آوردند. در این دوره بود که کم کم ذوق نوشتن در من پیدا شده بود و برای خودم داستان‌های کوتاه می‌نوشتم. از خاطرات تهران و بوشهر و محلهٔ زرگنده می‌نوشتم. اغلب کتاب‌های مهمی که خوانده‌ام در فاصلهٔ چهارده تا بیست سالگی بوده است.

عقیقی: کدام نویسنده بیش‌تر نظر شما را جلب می‌کرد؟

● تولستوی. و البته با توجه به احساسات و عواطف آن دوران و شرایط سنی من، آلکساندردوما و سه تفنگدارش گیراتر به نظر می‌آمد سه چهار بار هم این کتاب را خوانده‌ام. اما الآن که به گذشته بر می‌گردم می‌بینم تأثیرات تولستوی بسیار بیش‌تر و ماندگارتر بوده است. آثار بالزاک و حتی نویسندگان آن موقع خودمان مانند مطیع‌الدولهٔ حجازی را هم می‌خواندم و از آینه‌اش هم خوش‌ام می‌آمد یا ایام محبس علی‌دشتی. توی خانهٔ ما خیلی کتاب بود. همان موقع با آثار صادق هدایت آشنا شدم و همه را خواندم، چون تمام کتاب‌هایش را هم داشتم. بوف کور را چند بار خواندم. هر چند که درک من از این کتاب در آن دوره درک بالغی نبود. اما چون خیلی از این کتاب تعریف می‌شد و درباره‌اش صحبت‌های جوراجور می‌شد، حس می‌کردم که باید بخوانم‌اش. ولی لذت خواندن بوف‌کور در «جوانی دوم» است. یعنی وقتی که شما صاحب آن بلوغ و درایتی بشوید که بتوانید بالغانه به دنیا نگاه کنید، درک بالغانه‌ای هم از بوف‌کور خواهید داشت. در «جوانی اول» شاید این کتاب هیچ جذبه و نشئه‌ای در شما به‌وجود نیاورد. در جوانی دوم است که می‌فهمید با چه شاهکاری طرف

هستید. در آن موقع من به‌طور دائم کتاب می‌خواندم. مثلاً، چند شعر فرانسوی را از بر بودم. هنوز هم بعضی از شعرها را که همان وقت خوانده بودم به یاد دارم:

«پرندهٔ گرسنهٔ نگاه من
گرسنهٔ کک مک‌های صورت توست»

لامارتین را هم می‌خواندم و شعرهایش را خیلی دوست داشتم.

صلح‌جو: شعرای ایرانی چه‌طور؟

● مشاعره مهم‌ترین تفریح شب‌های زمستان ما بود. اعضای خانواده دور هم می‌نشستند و با هم حافظ و سعدی و مولوی و وحشی بافقی رد و بدل می‌کردند. شاعرانی که با ما نفس می‌کشیدند، زندگی می‌کردند و تأثیر گذار بودند.

طوسی: مشوق شما در مطالعه پدر بود یا مادر یا هر دو؟

● هیچ‌کدام. پدرم یک مرد اداری منضبط بود که در یک کالج آمریکایی درس خوانده بود. فقط سرش توی کار و زندگی خودش بود. مادرم هم آن قدر گرفتاری مدرسه داشت که فرصت زیادی برای پرداختن به ما برایش نمی‌ماند. بیش‌تر فکرش پی شاگردهایش بود. اصولاً بحث این که ما چه چیزی انتخاب کنیم فقط سالی سه چهار دفعه اتفاق می‌افتاد. یکی تولدمان بود. یکی شب عید بود. یکی هم یا روز ازدواج پدر و مادرم بود یا اگر می‌خواست یادی از پدر بزرگ یا مادربزرگ بشود، اجازهٔ تصمیم گرفتن به ما داده می‌شد. چنین وضعی بود که مثلاً می‌گفتند برویم امامزاده عبدالله که فلان جنس را برایت بخرم. یا مثلاً چه رنگی را دوست داری برای لباس یا وسایل دیگر. یعنی خودمان انتخاب می‌کردیم. اگر چیزی هم بود که خارج از محدودهٔ انتخاب ما تشخیص داده می‌شد، خب، نه

می‌شنیدیم.

صلح‌جو: اعضای خانواده‌تان چند نفر بودند؟

● ما پنج خواهر و برادر بودیم.

صلح‌جو: شما پسر بزرگ خانواده بودید؟

● بله. من از همه بزرگ‌تر بودم.

طوسی: بچه‌های دیگر تعلق خاطری به سینما نداشتند؟

● نه هیچ‌کدام. فریبرز که دو سال از من کوچک‌تر است عاشق ریاضی بود و الآن هم سی و هشت سال است که در آمریکا همین رشته را دنبال می‌کند. فرشید که شرکت حمل و نقل ایرانیان را در تهران دارد، از همان اوایل به تجارت علاقه داشت. این‌ها نه اهل ورزش بودند نه سینما. فرزانه هم که دختر حساس و شیرینی بود، اما هیچ‌وقت این حساسیت‌اش به هنر و سینما کشیده نشد. او از همهٔ ما به مادر نزدیک‌تر بود. و الآن در آمریکا زندگی می‌کند.

صلح‌جو: در دوران تحصیل هیچ‌وقت پیش نیامد که به همان مدرسه‌ای بروید که مادرتان در آن‌جا کار می‌کرد؟

● نه. او همیشه معلم مدرسهٔ دخترانه بود.

طوسی: حرف تُو حرف آمد و اقامت‌تان در جنوب را رها کردیم. آیا به آبادان هم سفر می‌کردید؟ این را به دلیل سینماهایش می‌پرسم.

● بله. آبادان سینمای قشنگی به نام «تاج» داشت که یکی از بهترین سینماهای ایران در آن دوران بود و آن‌جا هم زیاد فیلم دیدم. بعد از دوسال به تهران برگشتیم و پنج ماه در تهران ماندیم و بعد رفتیم به مشهد. در مشهد پنج ـ شش سینمای خوب، از ۱۰ صبح تا ۱۲ شب فیلم نشان می‌دادند و خیلی وقت‌ها هم زمان با تهران. من در مشهد در دبیرستان

رشتهٔ ادبی می‌خواندم. در دبیرستان معلم‌های خیلی خوبی داشتیم مثل استاد افجه‌ای که در دانشکدهٔ ادبیات مشهد هم استاد ما شد. همین‌طور استاد شریعتی پدر. وقتی پدرم دوباره به بوشهر منتقل شد، من رفتم دانشکدهٔ ادبیات مشهد که استادان آن جا بر ذهنیت من خیلی مؤثر بودند. کسانی مثل دکتر مفخم، دکتر رضایی، دکتر افجه‌ای و آقای دکتر متین که معاون دانشگاه فردوسی مشهد بود و حالا در ایران نیست. محیط دانشکده هم بسیار خوب ومفید بود. در همین ایام من برای چند تا از دانشکده‌های آمریکا پرسش نامه‌ای پر کرده بودم و بالاخره یکی از این دانشکده‌ها به من جواب داد. دوسال بعد آمدم تهران پاسپورت گرفتم و سال ۱۹۶۰ راهی آمریکا شدم. آن‌جا به کل دنیای دیگری بود...

طوسی: قبل از ورود به آمریکا، ارتباط شما با سینمای ایران که آن سال‌ها کمی جان گرفته بود، چه‌طور بود؟

● قبل از رفتن به آمریکا، در روزنامهٔ آفتاب شرق خراسان، داستان کوتاه می‌نوشتم و در تهران هم برای اطلاعات هفتگی مطلب می‌نوشتم. این‌ها مرا نمی‌شناختند. من داستان‌هایم را برای آقای حسین مُهری می‌فرستادم و ایشان هم چاپ می‌کرد. یک روز نامه نوشتند که بیا حسابداری پول نوشته‌هایت را بگیر. من رفتم. خب آن موقع نوزده- بیست سال بیش‌تر نداشتم و همین مایهٔ تعجب آن‌ها شده بود. آقای مُهری پرسید: «آقای گُله شما هستید؟ تمام این داستان‌ها مال خودتان است؟» پاسخ مثبت مرا که شنید، خواست که باز برایشان بنویسم که گفتم دارم از ایران می‌روم.

صلح‌جو: آن موقع برای هر قصه چه‌قدر دستمزد می‌گرفتید؟

● هشت صد و پنجاه تومان.

طوسی: قبل از رفتن از ایران، با آدم‌های هم نسل خودتان که با سینما و

ادبیات سینمایی آشنا بودند، مراوده‌ای نداشتید؟ منظورم کسانی مانند جلال مقدم یا شاءالله ناظریان است.

● جلال مقدم را می‌شناختم. جلال را همه می‌شناختند. بچهٔ مدرسهٔ جم قلهک بود. اوایل کار، علاقه‌ای به سینما نداشت. برای او همه چیز نقاشی بود. سیاه قلم‌اش خیلی خوب بود. با مداد رنگی هم کارهای جالبی می‌کشید. بسیار شاگرد منضبط و خوبی بود. ما که سینما می‌رفتیم، او خیلی به ندرت هوس می‌کرد با ما بیاید. جُز بقیه که نام بردم، فریبرز و فرامرز مُعطر هم بودند که الآن هر دو پزشک‌اند ولی جلال کار زیادی با ما نداشت.

صلح‌جو: فرامرز معطر در سینمای آزاد بود. فکر می‌کنم فیلمی ساخت به نام ارگانیک. بیش‌تر به فضای سورئالیستی علاقه‌مند بود.

طوسی: این فیلمش، از نظر افراط در فرمگرایی و ضد قصه بودن، انگ فضای غالب سینمای آزاد بود.

● فرامرز پسر خوبی بود. در مشهد هم سینما حرف اول بود. هر چند که ورزش هم پا به پای سینما داشت می‌آمد. یکی از شوخی‌های معروفی که پیش از سفر به آمریکا اتفاق افتاد، روزی بود که فیلم روح آلفرد هیچکاک را در مشهد نمایش می‌دادند و یکی از هم‌کلاسی‌های دانشکده که فیلم را دیده بود، وارد کافه تریا شد و گفت: «یا نفری یک نسکافه به حساب خودتان به من می‌دهید یا آخر فیلم روح را برای همه تعریف می‌کنم!» پرسیدیم چرا باید چنین کاری بکنیم؟ گفت«چون اگر بگویم دیگر حاضر نیستید بروید و فیلم را ببینید!» واقعاً هم همین‌طور بود. فرض کنید برای بار اول این فیلم را ببینید، اگر پایان‌اش را بدانید و بفهمید که مادری در کار نیست و «نورمن بیتس» نقش هر دو را بازی می‌کند، چه حالی می‌شوید؟

یکی از فیلم‌هایی که دوباره در آمریکا دیدم همین فیلم روح هیچکاک بود.

طوسی: تا آن موقع، سر صحنهٔ فیلم‌های ایرانی نرفته بودید؟

● چرا. در تهران با گرشا رئوفی آشنا شدم و از طریق او محمد متوسلانی را شناختم. گرشا به خانهٔ ما رفت و آمد داشت. یکی دو بار من سر صحنهٔ فیلمبرداری فیلمی رفتم که متوسلانی داشت با خانم آزاده بازی می‌کرد. من هم برای آشنایی با حال و هوای پشت صحنهٔ فیلم سینمایی رفته بودم و گرشا هم می‌دانست که من می‌خواهم بروم آمریکا و سینما بخوانم. گفته بودم برایم پذیرش آمده و دلیل آشنایی‌مان هم سینما بود. آن موقع، سینمای ایران سینمای خاچیکیان بود. او فیلم‌هایی می‌ساخت که براساس نظریات آن روزگار با قالب فیلمسازی دکتر کوشان و بقیهٔ تهیه کننده‌ها تفاوت داشت. از نظر تکنیک بدعت‌های تازه‌ای آورده بود. در آن دوره از خاچیکیان یکی دو فیلم دیدم که نام‌شان یادم نیست. بی ستاره‌ها از خسرو پرویزی، مستی عشق از دکتر کوشان و ولگرد از مهدی رئیس فیروز را هم دیده بودم.

طوسی: انگار سینمای ایران در آن موقع، چندان برایتان جالب نبود.

● نه. این‌طور نیست.

درستکار: سینمای دههٔ ۱۳۳۰ قبل از سفر به آمریکا چه‌طور بود؟

● ببینید، اگر مرکز ثقل معانی را بیش‌تر معصومیت بگیریم تا مسئولیت، راحت‌تر می‌شود دربارهٔ مسائل حرف زد. سینمای ایران، سینمای معصومی بود که می‌خواست روی پای خودش بلند شود. رقبای گردن کلفتی هم داشت مانند فیلم‌های هندی و عربی. پدر ما که خودش افسر ارشد گمرک بود، فیلم اگر می‌خواست انتخاب کند، حتماً فیلم خارجی انتخاب می‌کرد. رِد کامرون و خنجر مقدس را به فلان فیلم ایرانی ترجیح

می‌داد و احتمالاً حق هم داشت. حتی فیلم‌های عربی در ایران آن موقع خیلی هوادار داشتند و نام اسماعیل یاسین و صباح و فریدالاطرش ورد زبان همه بود. از طرف دیگر فیلم‌های ایتالیایی هم بود که با قالب‌های فکری ایرانی خیلی مطابقت داشت. فیلم‌هایی چون حسادت، دروغ و امثال آن‌ها که اصلاً با زندگی در ایران آن دوره، پیوندهای روشن کننده‌ای بر قرار می‌کرد. حتی در زمینهٔ مسائل زناشویی فیلم دیگری هم از سیامک یاسمی دیدم به نام شبهای تهران که گرجی (عبادیا) بازی می‌کرد.

درستکار: ظاهراً در دورهٔ خودش فیلم مهمی است.

● خب، این فیلم تفکری نداشت که بر شما اثر بگذارد. یا می‌شود گفت قدرت تفکری در این فیلم نبود که شما را تکان بدهد. چیزی که فیلم داشت فقط معصومیت بود و بس. معصومیت‌اش دارد از دل جامعه‌ای در می‌آید که از حرکت ریتمیک بین‌المللی به دلیل خصلت‌ها و عرق ملی‌اش عقب مانده است. مثل آدمی که بی‌اعتنا به اختراع ماشین، دارد سلانه سلانه برای خودش در یک جادهٔ ماشین رو قدم برمی‌دارد، چون خصلت و نحوهٔ زندگی‌اش همین‌طور است. هستهٔ تفکرش لزوماً غلط نیست، اما به اندازهٔ این تفکر، پشتوانه ندارد.

درستکار: به نظرتان به چه علت خانواده در فیلم‌های ایرانی دههٔ ۱۳۳۰ این قدر مهم بود یا سعی می‌کردند مهم باشد؟

● به دلیل این که حمله شروع شده بود. یکی از بلایای جهان متعصب، همان بحث ترقی‌گری‌ست. داشتیم از معصومیت در فیلم‌های ایرانی می‌گفتیم. خب یکی از نشانه‌های معصومیت و سالم ماندن، بحث روابط خانوادگی است. اثر گذاری قرتی‌گری عامه پسندی که یکی از پیامدهای غلط مدرنیسم است، روی معصومیت‌های موجود در جامعهٔ متعصب و

ناآشنا با این مقوله‌ها اثر می‌گذاشت. یعنی شاید تعصبی را تحریک می‌کرد که اصلاً آمادهٔ تحریک‌پذیری هم بود. حالا با ورود این فرهنگ تازه با توجه به قدرت و تأثیرش، می‌شود حفظ ظاهر کرد و به روی خود نیاورد که خیلی چیزها تغییر می‌کند. ایرانی جماعت از طریق غریزه‌اش می‌فهمد که مبادا دارد تغییر می‌کند و سنت‌ها عوض می‌شود، فقط سنت و عِرق ملی را در نظر می‌گیرد. ایتالیایی‌ها هم این نکته را فهمیده بودند. شما می‌بینید که در دههٔ ۱۹۵۰ سینمای ایتالیا دارد از نئورئالیسم مایه می‌گیرد و اساساً چیز دیگری‌ست. اما یک باره در دههٔ ۱۹۶۰ اصلاً شکل کلی متفاوتی پیدا می‌کند. می‌رود به سمت سواحل کاپری و خوش‌گذرانی و عیاشی‌های جوان‌های زبر و زرنگ و افتادن به دنبال زن‌های پولدار و ... یک مرتبه عِرق ایتالیایی رنگ‌آمیزی می‌شود و سینمای سیاه و سفید مطبوع دزد دوچرخه (دسیکا) و لکوموتیوران (پی یتروجرمی) ناگهان تغییر و جاهت می‌دهد و به فیلم‌های دههٔ ۱۹۶۰ برمی‌گردد و می‌رسد به سینمای دههٔ ۱۹۷۰ که دیگر فقر قضیهٔ پیروی از غرایز پیش می‌آید و هیچ تعمقی در کار نیست.

درستکار: سؤال من هم همین است. می‌خواهم زیاد از بحث دور نشویم. چرا آن شکل زیربنایی عاطفی که در سینمای ما هم وجود دارد و گاهی به نئورئالیسم نزدیک می‌شود، در عمل به یک نوع ملودرام روبنایی تبدیل شد که همه چیزش در سطح می‌گذشت و هنوز هم به نوعی همان جریان ادامه دارد؟

● برای این که هستهٔ اصلی، معصومیت بود نه تفکر. تمرکز فکر وجود نداشت. فقط شکلی از معصومیت بود که عملی می‌کرد. یعنی انتقال حس معنی بود نه ادراک معنی. این‌ها واقعاً فرسنگ‌ها با هم تفاوت دارند.

می‌شود نام این انتقال حس را در فرهنگ ایرانی بیورئالیسم گذاشت. این را باید شناخت. اگر بشناسیم شاید بتوانیم به مرور به ادراک معانی هم برسیم. اگر بگوییم که این بیورئالیسم ناشی از غرایز ایرانی است، بی‌ربط نگفته‌ایم. اما ناچاریم بگوییم که هست، چون هنوز به مرحله‌ای نرسیده‌ایم که بشود نام‌اش را مکانیسم ادراک گذاشت. بیورئالیسم ایرانی شاید در دنیا نظیر نداشته باشد. مال یک موقعیت خاص، غریزهٔ خاص و حس خاص است. در غرب این قضیه به خصوص در سینمای آمریکا به شکل یک مکانیسم رئالیستی خودش را نشان‌می‌دهد. شما پنج قطعهٔ آسان (باب رافلسن) را که می‌بینید، آشکارا این مکانیسم را حس می‌کنید که تکان دهنده هم هست، اما بیورئالیسم سینمای ایران که حقیقتاً هم جذاب است، دارد از غریزه مایه می‌گیرد. حالا ادراک این معانی و تلفیق‌اش با حس و غریزه دارد واگذار می‌شود به همین پُست مدرنیسمی که الآن موضوع روز است و به شکل یک مکتب دارد طرح می‌شود. از این معصومیت پیشرو باید دفاع کرد. زمانی پرویز دوایی هم در یکی از مطالب‌اش تغییر موقعیت از قهرمان به ضدقهرمان را تشریح کرده بود. نوشته بود فیلم‌های قدیمی را می‌دیدیم و از حیثیت قهرمان آن دفاع می‌کردیم. حالا باید بنشینم و از پدرسوختگی ضدقهرمان در فیلم‌های جدید دفاع کنیم یعنی بر خلاف عرق ملی و شأن شخصی و عواطف‌مان عمل کنیم. سینمای ایتالیا بعد از آن رئالیسم معصوم و متفکرش رسید به حمایت از ضدقهرمان‌ها. تبدیل ارزش‌ها به تدریج از طریق یک مکانیسم وقیح‌سیاسی‌صورت‌می‌گرفت. شماهر چیزی‌را که جذاب‌می‌یابید دوست می‌دارید اماجهات معانی‌اش‌را متفکر است‌که بررسی می‌کند نه تماشاگر. فلسفه، مکانیسم داشتن است اما منطق، مکانیسمِ خلق است. یک بچهٔ

دوساله هم می‌تواند منطق داشته باشد اما نمی‌تواند فلسفه داشته باشد.

طوسی: یک تفاوت بین رؤیاسازی و واقعیت‌نمایی وجود دارد که پرویز دوایی هم به آن اشاره می‌کند. در خنجر مقدس قهرمان‌ها هستند که عمل می‌کنند، یعنی رویاهایی که ما دوست داریم و در خلوت خود می‌سازیم و شکل می‌گیرد. اما در فیلم‌های دورهٔ بعد، ضدقهرمان‌ها هستند که عمل می‌کنند و بیش‌تر به سمت واقعیت تمایل دارند. شما بیش‌تر فیلم‌های رؤیا پرداز را می‌پسندید یا آثاری که ما را به واقعیت خشن زندگی پرتاب می‌کند؟

● من این‌جور نمی‌بینم. بحث بر سر این است که الآن حقیقت را ترجمه کرده‌اند به رؤیا و واقعیت را ترجمه کرده‌اند به منطق. هی به شما می‌گویند منطقی باشید. واقعی باشید. واقع بین باشید. شما زمانی می‌توانید واقع‌بین باشید که واقعیت، مُتکی به حقیقت باشد. واقعیتی که از حقیقت مُنتج باشد، قابل ادامه است. خرجی که یک آمریکایی می‌کند آن قدرها متکی به شناخت خودش از حقایق نیست. فقط و فقط متکی بر ارزش‌های بازده است. این را در سینمای آمریکا هم می‌توانید ببینید. شین (جُرج استیونس) یک رؤیاست. در زندگی امروز آمریکایی که حتماً یک رؤیاست. اما در عوض فیلم‌های مسخره‌ای می‌بینید که قرار است واقعیت باشد. نه از نظر اتکای فلسفی بلکه از نظر وجه جاری و آن چه که ظاهراً در اجتماع وجود دارد. رؤیا تا زمانی که انسان وجود دارد هست، ادامه دارد، زندگی می‌کند و بر او تأثیر می‌گذارد.

طوسی: با توجه به گرایش‌تان به نویسندگی، آیا قبل از رفتن به آمریکا پیشنهادی برای نوشتن فیلمنامه به شما نشد؟

● من با محیط سینمایی آن دوره و آدم‌هایش رفت و آمدی نداشتم. فقط

گرشا رئوفی را می‌شناختم.

طوسی: روابط عمومی‌تان آن‌قدر قوی نبود که خودتان برای ارائه فیلمنامه یا نوشتن آن پیش‌قدم شوید؟

● نه. من همیشه خیلی محجوب بوده‌ام. از آن تیپ آدم‌ها نبودم که بروم بگویم من فیلمنامه‌ای نوشته‌ام حالا شما بیایید از روی آن فیلم بسازید. این اصلاً از من بر نمی‌آمد. گرشا را هم به دلیل شخصیت‌اش دوست داشتم و با او رفاقت می‌کردم، نه به دلیل سابقهٔ حرفه‌اش در سینما. در ضمن، فرصتی هم نبود. از وقتی از مشهد به تهران آمدم، تا زمانی که به آمریکا رفتم چهار پنج ماه بیش‌تر طول نکشید. غیر از این، همیشه فکر می‌کردم که نوشتن کار خیلی سختی است و استعداد نویسندگی داشتن برای نویسنده شدن تنها کافی نیست. شما باید خیلی چیزها راجع به سینما بدانید. همیشه وقتی فیلم می‌دیدم از خودم می‌پرسیدم این فیلم چه‌طور تدوین شده، چه‌طور فیلمبرداری شده؟ شاید اولین دفعه که دیدم دو تا تصویر در هم حل می‌شوند و خواستم بفهم چه‌طور این اتفاق می‌افتد، هشت سال بیش‌تر نداشتم. یا برای مثال تاریک شدن تدریجی تصویر که بعدها می‌فهمید آن یکی دیزالو است و این یکی فیداوت. توی آن آپارات کوچکی که ساخته بودم، فیلم حرکت می‌کرد، اما من فکر می‌کردم خود فیلم است که چنین مکانیسمی دارد. وقتی از دانشکدهٔ ادبیات مشهد آمدم تهران، هیچ‌یک از اهل سینما را نمی‌شناختم. با وجودی که می‌دانستم دکتر کوشان از هم‌کلاس‌های قدیم پدرم در کالج آمریکایی بوده است، اما اصلاً او را نمی‌شناختم. بیش‌ترین تلاش من برای یادگرفتن درس سینما بود. من رفتم، در حالی‌که به هیچ وجه با محیط سینما در ایران آشنا نبودم. البته منظورم پشت صحنه و جریان فیلمسازی

در ایران است. وگرنه فیلم‌های زیادی دیده بودم. مثلاً یادم هست که امیرارسلان دکتر کوشان را که سیاه و سفید بود دیدم. از همان نقطه نظر معصومیت که قبلاً اشاره کردم، کاری به یاد ماندنی‌ست. وگرنه تفکری پشت فیلم نیست. تکه‌هایی از فیلم‌های دیگران در آورده بودند و سر هم کرده بودند و به عنوان فیلم خودشان نمایش می‌دادند. یا تروکاژهایی که از فیلمهای دیگر برداشته بودند و در این فیلم استفاده کرده بودند و گریم‌هایی که خیلی عجیب و غریب به نظر می‌آمد. امیرارسلان کوشان از آن فیلم‌هاست که برای ثبت در آرشیو فیلم‌های ایرانی و مرور تاریخی سینمای ایران لازم است. سینمای ایران در این وضع بود که من رفتم آمریکا.

طوسی: رشتهٔ تحصیلی‌تان کارگردانی بود؟

● بازیگری، نویسندگی و کارگردانی. من این مدرسه را خیلی دوست داشتم. آن‌جا محیطی برای شاگردان فراهم می‌شود که این‌ها خیلی به هم مربوط می‌شوند چون ناچارند فیلمنامه‌هایی با هم بخوانند و تمرینات مرتب داشته باشند و از هم ایراد بگیرند وگاهی بر سر مسائلی با هم جدل کنند و به هم بپرند. شما زمانی که در یک انجمن دانشجویی زندگی می‌کنید، هم احساس ادراک دارید و هم احساس مفید بودن از این ادراک که بسیار لذت‌بخش و جذاب است. این احساس هست چون مقام پذیرایی است. ممکن است شما عالی‌ترین ادراک را داشته باشید، ولی آن‌قدر شخصی و خصوصی باشد که ناچار باشید از نردبان پایین بیایید و بگویید: «یک یکی، یکی» و همه هم قبول کنند و شما مورد تأیید واقع شوید. اما اگر بگویید «یک یکی، چهار تا» صد هزار جور باید توضیح بدهید و بین ده میلیون فقط یکی دو نفر پیدا می‌شوند که چنین خطری

بکنند. در یک محیط دانشجویی وقتی می‌گویید: «یک یکی، چهار تا». یک عده دانشجوی هم سطح خودت وجود دارد که از تو می‌پرسند: «چرا چهارتا؟» این پرسش و بحث‌ها برای من جذاب و دوست داشتنی بود. آن هم در مدرسه‌ای که نیمکت بغل دستی من مارتین اسکور سیزی می‌نشست. هم‌کلاس‌های معروف دیگری هم داشتیم مانند استیو مک‌کویین یا فی داناوی. در این مدرسه جین هکمن هم بود که وقتی ما سال اول بودیم او سال آخر بود. حقیقتاً یکی از قوای ثقل و جذاب زندگی این است که انسان، انسان را بپذیرد. پذیرفتن و پذیرفته شدن یکی از فرشته خویی‌های انسان است. هیچ چیز از این زیباتر و جذاب‌تر نیست که شما در یک ارتباط احساس کنید حقیقتاً بذّال هستید. بچه‌هایی که وارد هنرهای نمایشی می‌شوند اغلب این‌طورند. یعنی نسبت به هم مسئول‌اند. مثلاً وقتی شکسپیر را کار می‌کردم، خیلی مشکل داشتم. زورم بهش نمی‌رسید. من هیچ‌وقت مشکل زبان نداشتم. توی خرمشهر با خارجی‌هایی که می‌آمدند صحبت می‌کردیم. پدرم زبان‌اش خوب بود. ما همیشه تمرین می‌کردیم و دوست و آشنای خارجی زیاد داشتیم. اما زبان شکسپیر به کلی چیز دیگری بود. اصلاً کلهٔ آدم سوت می‌کشید. حتی برای خودشان هم مشکل بود، چه برسد به من که خارجی بودم. سال سوم بودم و باید شکسپیر را درست می‌خواندم و می‌گذارندم. هر روز ساعت ۲ بعد از ظهر دنبال کلاس خالی می‌گشتم که تمرین کنم. هم‌کلاس‌های من هم خیلی کمک می‌کردند، به خصوص فی داناوی. جان هاوسمن هم معلم فن بیان ما بود. یکی دوبار وقتی صدایم اوج می‌گرفت، دکتر کولین که رئیس دانشکده هم بود (یک روس اصیل ساکن آمریکا و بسیار جذاب و با شخصیت) در می‌زد و می‌گفت: «من هملتی بی‌چاره‌تر

از تو به عمرم ندیده‌ام!» و در را می‌بست و می‌رفت. با وجود آن که خودش انگلیسی نبود، حساسیت زیادی روی موسیقی و تُن (Tone) کلمات داشت. من دست به دامن جان هاوسمن شدم و از او کمک خواستم. او هم پذیرفت که دوشنبه‌ها و چهارشنبه‌ها ساعت ۴ تا ۶ بعد از ظهر به منزل‌اش بروم و از او فن بیان یاد بگیرم. او از حرف a و تلفظ درست و دقیق آن با من شروع کرد. یادم هست هر وقت به حرف h می‌رسید محکم می‌زد توی شکم من که ایچ را درست بگویم! یعنی آن قدر با من کارکرد که وقتی هم امتحان دادم و واحدش را گذراندم، دکتر کولین خیلی خوش‌اش آمد. وقتی شما ساختمانی را با زیربنای محکم و ماندگار برای خودت بسازی، جز زندگی در آن هوس دیگری نداری.

طوسی: به جز مارتین اسکورسیزی، از کارگردان‌های مطرح آن دوره کسی در مدرسهٔ شما نبود؟

● خیلی‌ها بعداً نام‌شان را عوض می‌کنند. یعنی آژانس‌ها برایشان نام های ریتمیک و سینمایی انتخاب می‌کنند. البته مارتین اسکورسیزی یا استیو مک‌کوئین با نام‌های واقعی خودشان وارد سینما شدند. یکی از کسانی که الآن یادم آمد، ریچارد دریفوس بود که از همان مدرسه فارغ‌التحصیل شد. دیگری، کسی بود که در فیلم آرواره‌های اسپیلبرگ با ریچارد دریفوس هم‌بازی بود...

عقیقی: ... روی شایدر.

● بله. روی شایدر معلم حرکت ما بود. سن خودش هم زیاد نبود ولی به خاطر تجربه و مهارت‌اش استادیار دانشگاه شده بود. می‌دانید که او یکی از استادان رقص است و کارش هم فوق‌العاده است. طراح رقص بسیار خوبی هم هست.

عقیقی: در All That Jazz همین نقش را برای باب فاسی بازی کرده...

● ... بله. این آدم آن‌قدر ما را روی زمین خزانده و با حروف مختلف مثل مار ما را کف سالن تمرین چرخانده که نگو و نپرس. برای این که شما وقتی می‌ایستید یک جور تناسب دارید که به سادگی رعایت می‌شود، یعنی خودتان را با نحوهٔ قرارگرفتن روی زمین یا مقابل آینه تنظیم می‌کنید، اما در حرکت‌های سریع این امکان وجود ندارد و در حالت‌های مختلف با تمرین به دست می‌آید و آن وقت می‌توانید حالت‌های گوناگون را با استفاده از نرمش‌ها و تحرک‌های خاص به دست بیاورید.

طوسی: کدام زمینه و عرصه، بیش‌ترین کشش را برای شما داشت؟ بازیگری، نویسندگی یا کارگردانی؟

● آن‌جا، وقتی که سر کلاس می‌نشستیم، در هر کلاس یک نفر می‌درخشید. هر کلاس، مطبوع استعدادهای یکی بود. در کلاس بازیگری، استیو مک‌کویین که از جا بلند می‌شد، حقیقتاً همه لذت می‌بردیم. یعنی آن بدن و آن فرم در هوای نویسندگی و کارگردانی نبود. یا مثلاً فی داناوی که تلاش و استعداد در او بر هم منطبق شده بود. ولی من بیش‌ترین لذت را از کلاس‌های جان هاوسمن بردم. کلاس فن بیان. من بیش‌تر از همه چیز دوست داشتم زبان‌ام به حدی برسد که بتوانم به راحتی همهٔ مسائلام را بگویم و بشنوم. خود هاوسمن را هم خیلی دوست داشتم. یکی از کسانی بود که وقتی برگشتم ایران، خیلی دلم برایش تنگ می‌شد. آدمی صمیمی بود و پخته. از آن آمریکایی‌های قدیمی و اصیل بود. البته خب خود کلاس‌ها را دکتر کولین می‌آمد. با آن دانشی که داشت و زیربنای فرهنگی محکمی که برای خودش ساخته بود از همه چیز حرف می‌زد. از فلسفهٔ لگاریتمی خیام بگیرید تا فلسفهٔ هنرهای

دراماتیک. خود این کلاس‌ها برای من مانند صحنهٔ نمایش بود. باور کنید اغراق نمی‌کنم اگر بگویم که حس می‌کردم در یک نمایش که آدم‌های مهمی حضور دارند، نقشی را هم به من سپرده‌اند. همین مسأله، بنیان‌های درک جذابیت را به جا می‌گذاشت و آدم حس می‌کرد دوباره به دنیا آمده است. درست مثل یک نوزاد.

صلح‌جو: در این سال‌ها کاری هم انجام دادید؟ مانند نوشتن نمایش‌نامه یا فیلمنامه؟

● در همان دوران من یک نمایش‌نامه نوشتم به نام «ارثیه» برای کار پایانی کلاس‌های نمایش‌نامه‌نویسی. این متن را دکتر کولین خواند و به من گفت: «این‌جا تبعیض نژادی هنوز هم وجود دارد و مسأله مهمی‌ست. ممکن است ظاهری نباشد ولی عمیقاً وجود دارد.» «ارثیه» قصهٔ پدری بود که بعد از مرگ زن اول‌اش، با یک زن سیاه پوست ازدواج کرده بود و از زن قبلی‌اش یک پسر داشت و از زن دوم هم یک پسر دیگر. این پدر یک پمپ‌بنزین داشته که پیش از مرگ وصیت می‌کند این پمپ‌بنزین مال این دو پسر باشد به شرط آن‌که هر دو در آن‌کار کنند و از منافع آن سهم مساوی ببرند و در غیر این‌صورت، پمپ‌بنزین به دولت برسد. حالا این دو پسر که از نظر رنگ پوست با هم فرق دارند و همیشه با هم کارد و پنیر بوده‌اند و هیچ‌جور با هم کنار نیامده‌اند، باید حرف هم را بپذیرند و در مسالمت زندگی، و کار کنند و در آخر،... خب، آن را به دلیل همان موضوع نژادپرستی که برایم توضیح داد، نپذیرفت و من نمایش‌نامهٔ دیگری را به عنوان پایان‌نامهٔ کلاس نمایش‌نامه‌نویسی نوشتم. در این سال‌ها، توجه هر دانشجوی هر یک از مدارس هنرهای دراماتیک به برادوی جلب شده بود. برادِوی یکی از جذاب‌ترین مراکز جذب، انتقال و انعکاس

استعدادهاست و بسیاری از بزرگان بازیگری در سینمای آمریکا اول در تأتر برادِوی درخشیدند، مثل مارلون براندو. اصولاً فرهنگ برادِوی، فرهنگ دلپذیری است. گفت وگوهای ساعت ۴/۵ صبح در کافه‌تریاهای اطراف برادِوی که معمولاً منتقدان بزرگ تأتر برادِوی در آن‌جا هستند، جوّ بسیار ارزشمندی برای دانشجویان این رشته به‌وجود آورده که بسیار مفید و مغتنم است. فکر کنید بین ساعت‌های ۴ تا ۶ صبح در این مکان‌ها، پُر از آدم‌های مهم و صاحب اندیشه‌ای است که در حال بحث و گفت و گو هستند. ما همان حالتی را که در سینماهای دوران کودکی داشتیم، در نیویورک و در محله‌ای که محلهٔ سینماست به شکل پُخته‌تر، جا افتاده‌تر و دلپذیرتری پیدا می‌کردیم. در این محله، ده دوازده سینمای بزرگ روبه‌روی هم قرار دارند و در هر سینما هم دو فیلم نشان می دهند، رجعت خاصی هم به گذشته داشتند و احتمالاً هنوز هم دارند. یعنی فیلم‌های کلاسیک را تکرار می‌کنند و شما می‌توانید در کنار فیلم‌های زمان حال و فیلم‌های اکران، تاریخ سینمای آمریکا را در دهه‌های قبلی‌اش هم مرور کنید. یک جور ماراتن فیلم دیدن که تشکیل می‌شود از ژانرهای مختلف سینمای آمریکا. از وسترن تا سینمای مکانیسم ـ رئالیسم آمریکایی که همان فیلم‌های سیاه و سفید جنایی‌ست، مانند: شاهین مالت، جنگل آسفالت یا جیب بر خیابان جنوب. این یکی از لذت بخش‌ترین لحظات ارتباط برای هر دانشجوی سینماست که به‌وجود می‌آورند و حالا فیلم‌های قدیمی را با دید دانشجویی و تحلیلی ببیند. من در این دوره، اغلب فیلم‌هایی که در تهران دیده بودم را دوباره دیدم. رود سرخ هاوارد هاکس، دلیجان و جویندگان جان‌فورد و تمام فیلم‌هایی که با جان‌وین ساخته بود را دوباره دیدم. یا صورت زخمی هاوارد هاکس را که به اعتقاد من یکی از مهم‌ترین

فیلم‌هایی‌ست که در آمریکا ساخته شده. از روی داستان آل‌کاپون در آمریکا خیلی فیلم ساخته‌اند، ولی هیچ‌کدام عمق و صداقت و حقانیّتی را که به جهت معانی در این فیلم حفظ شده بود، نداشتند. با دیدن این فیلم‌ها، متوجه یک حضور سیستماتیک در زنجیرهٔ آثار این سینما می‌شویم. زنجیره‌ای که مطالعه در آن عمیقاً کنجکاوی آدم را بر می‌انگیزد. یا در بارانداز الیاکازان که آن هم فیلم مهمی‌ست.

عقیقی: شما در این مدرسه، رشتهٔ تأتر را می‌خواندید؟

● بله. رشتهٔ اصلی ما تأتر بود. ما کارگردانی، بازیگری و نویسندگی تأتر و طراحی صحنه را می‌خواندیم. اساس کارمان هم متد استانیسلاوسکی بود. شما اگر این زیربنا را داشته باشید، گذراندن دورهٔ سینما بسیار ساده است در واقع اسکلت‌بندی اصلی در این مدارس، تأتر است. اما سینما پوشش فاخری بر این اسکلت فراهم می‌کند. یعنی دورهٔ تکمیلی سینما بعد از این مقدمات شروع می‌شد. آخرهای دوره بود که با بچه‌ها تصمیم گرفتیم فیلم بسازیم. با هم‌کلاس‌هایمان که مارتین اسکورسیزی هم جزوشان بود، صحبت کردیم. همه خیلی جوان بودیم و سینما را در قالب حرفه‌ای‌اش درست نمی‌شناختیم. دیدیم ذهنیت ما فراتر از بودجه‌ای‌ست که داریم. هنوز فیلم ساختن برای ما زود بود. بعد من آمدم به ایران.

درستکار: پس در آن دوران شما فعالیت عملی نداشتید؟

● چرا. بُرش فیلم به صورت تمرینی و کارهای متفرقه در مورد سینما بود. اما یادتان نرود که آن مدرسه کارهای گروهی‌اش جنبهٔ نمایشی قوی‌تری داشت. اصلاً آن مدرسه، Dramatic Workshop بود، یعنی به نوعی کارگاه نمایش بود تا فیلم‌سازی. بحث دکتر کولین با ما بیش‌تر

شکسپیر، یوجین اونیل، تنسی ویلیامز و آرتُرمیلر بود. می‌گفت شما باید کلیّت آثار را درک کنید و درام را به عنوان یک کُل بفهمید. وقتی این فهم صورت گرفت، سینما هم به وقت خودش در شما متولد می‌شود. سینما وقتی جان می‌گیرد که شما این بشارت نمایش را در خودتان باور کنید. وگرنه، وسایل که تغییر نمی‌کند: دوربین و لنز و موویلا و زوم و ... در اختیار همه هست.

طوسی: اجرای عملی نمایش‌ها دیکته شده و الزامی نبود؟

● نه، کاملاً آزادمان می‌گذاشتند.

صلح‌جو: چه سالی به ایران برگشتید؟

● ۱۹۶۶ میلادی که می‌شود ۱۳۴۵.

عقیقی: حضور شما در آمریکا هم زمان است با دورهٔ اوج سینمای مدرن اروپا. آیا نشانه‌ای از این فضا در سینمای آمریکا هم وجود داشت؟

● در آن دوره، فیلم‌های مستقل آمریکایی را مقابل موج نوی فرانسه می‌گذاشتند. برای مثال فیلم دیوید و لیزا[1] از فرانک پری یا سریع‌السیر بروکلین که فیلم فوق‌العاده‌ای هم هست. از آن فیلم‌هاست که به نظرم به حواله کرد آن چیزی ساخته شده است که امروز با نام پُست مدرنیسم از آن یاد می‌شود. با آن زیرزمین به یاد ماندنی فیلم که آن سرباز آمریکایی دست شکسته که به مرخصی آمده، اسیر بی‌دفاع یک مشت آدم است و در آن‌جا دیگر نه شهامتی هست و نه قانونی هست و نه عِرْقی. این یک پیش‌بینی تلخ است، نیشی به زندگی آمریکایی که هیچ شهروند آمریکایی از آن خوش‌اش نمی‌آید.

عقیقی: برگردیم به تأثیر سینمای مدرن اروپا بر فضای سینمایی آن دوره در آمریکا.

● ما این مباحث را از طریق موج نوی سینمای آمریکا دریافت می‌کردیم که تازه داشت شکل می‌گرفت. در اروپا، فلینی و آنتونیونی غول‌های آن موقع بودند و موج نوی فرانسه تازه به راه افتاده بود و گدار تازه شروع به فیلمسازی کرده بود. اما این قضیه هنوز به‌طور کامل بر فرهنگ آمریکایی اثر نکرده بود. البته خب، اثرش بر دانشجویان سینما تازه داشت شروع می‌شد. یعنی این نسل وقتی به دانشگاه رفت و با این فرهنگ آشنا شد، این تأثیر را تا حدی در فیلم‌ها نشان داد، مانند همان سریع‌السیر بروکلین که اشاره کردم، یا جان‌کاساوتیس در فیلم‌هایی که با زحمت و به‌طور مستقل می‌ساخت. افتخار روشنفکر متعهد آمریکایی که بتواند به فیلمی روشنفکرانه به زبان انگلیسی مباهات کند برای نمونه دکتر استرنج لاو استنلی کوبریک بود. وقتی می‌رفتی این فیلم را ببینی، توفانی در سالن سینما بر پا بود. احساس می‌کردی این فیلم دارد همه چیز را تغییر می‌دهد...

عقیقی: درست وسط جنگ سرد است...

● ... بله. درست در میانهٔ این جنگ و بعد از حادثهٔ کوبا و ترور کندی و آن همه درگیری و آشوب در آمریکا و بقیهٔ نقاط دنیا، این فیلم مانند یک بمب توی ذهن آمریکایی‌ها منفجر شد. همیشه متفکرین آمریکایی حرف اصلی را زده‌اند. یعنی این پل نازک و استخوانی را بین مفاهیم و مخاطب‌شان ساخته‌اند. یعنی شما سکوت بره‌ها را می‌بینید و فکر می‌کنید ایدهٔ آدم‌خواری تازه کشف شده است. اما یادتان می‌رود که چارلی چاپلین دارد در جویندگان طلا این صحنه را تمام و کمال برایتان نشان می‌دهد. خیلی هم دقیق‌تر و بهتر دارد می‌گوید آدم‌خواری خواهد آمد و بابت منفعت است که می‌آید. هیچ تز پیچیده‌ای هم در کار نیست. می‌گوید که به

دنبال طلاخواری، انسان‌خواری هم می آید. می‌آید تا می‌رسد به پنج قطعهٔ آسان، یا می‌رسد به درخشان‌ترین پشتوانهٔ فکری جویندگان طلا که پرواز بر فراز آشیانهٔ فاختهٔ میلوش فورمن است. یک عده آدم را در تیمارستان مانند گوسفند پرورش می‌دهند تا از مغزشان تغذیه کنند. مشکل این‌جاست که دیگر کسی روی این پل تفکر راه نمی‌رود. این پل به نظر متروک و بی‌رهگذر می‌آید.

عقیقی: فکر نمی‌کنید این به دلیل جنبهٔ تجاری قوی در سینمای آمریکاست؟ این که بر خلاف سینمای اروپا، انتقال مفاهیم در ردهٔ هدف‌های بعدی قرار دارد و از نظر محتوا به اصطلاح کم می‌آورد؟

● آخر بحث جلوس یافتن محتوا هم مهم است. اگر فکر می‌کنید که این سینما از نظر انتقال محتوا کم می‌آورد، بستگی به این دارد که شما محتوا را چه بدانید. برای تشخیص محتوا، ادراک لازم است، اما حواس هم ممکن است محتوا بشود و جای محتوا را بگیرد. در سینمای آمریکا این نکته مطرح است. آن ادراک فلسفی را که مورد نظر شماست، آمریکا دوست ندارد. ادراک فلسفی، مسائل را کنار گذاشته است. خیلی‌ها با این ادراک فلسفی کار می‌کنند، می‌نویسند و فیلم می‌سازند. اما آن ادراک فلسفی در آمریکا تقریباً بازنشسته است. حالا آن ادراک حسی و ارزشی پیش آمده است. آن موقع نمی‌دانستیم بگوییم که سینمای آمریکا از نظر محتوا کم می‌آورد چون در همان سال‌ها داستان وست ساید هم ساخته شده بود که به تأیید خیلی‌ها، هم از نظر فرم و محتوا و هم از نظر جایگاه ارزشی سینما در زمان خودش فیلم شاخصی بود. ده جایزهٔ اسکار هم گرفت. ولی سینمایی که از نظر عاشقان سینما ماندگار است، این نیست. فیلم‌های دیگری‌ست. پول روبر برسون است. سامورایی ژان پی‌یر ملویل

است. در آمریکا بانی و کلاید هم ساخته شده، اما این‌ها که نام بُردم از جنس دیگری‌اند. چیز دیگری‌ست. فرم دیگری دارند و حرف مهم‌تری. در آرشیو غنی و ماندگار تفکر سینمایی این فیلم‌هاست که می‌ماند. جویندگان طلاست که می‌ماند. سینمای فرانسه بسیار سینمای متنفذی است، اما نه آن چیزی که در دهۀ ۱۹۷۰ شاهدش بودیم. سینمای دهۀ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ مهم بود که هنوز آن روی سکه را نشان نداده بود. سینمای گُدار و تروفو و بقیه. حتی قبل از آن در کارهای رنه کلمان. ببینید در آن دوره چه شاهکارهایی ساخته شده است. اما بعد وضع عوض شد. چرا ژان لوک گُدار دیگر فیلم نمی‌سازد؟

عقیقی: چرا، می‌سازد. شاید جایی برای نمایش‌اش پیدا نکند ولی می‌سازد.

● سؤال من هم همین است. چرا جایی برای ابراز این تفکر وجود ندارد؟ در عوض، هر روز تفنگ‌ها گنده‌تر می‌شود. اندازه‌ها و معیارها بزرگ‌تر می‌شود، اما عمیق‌تر نمی‌شود. پس تکلیف ذهن و روح چه می‌شود؟ شما تا به حال فیلمی دربارۀ انرژی زایی مغز انسان برای تعالی معنوی و روحی‌اش دیده‌اید که با موفقیت مواجه بشود؟ محال است. همه‌ش راجع به عضله است. برای این‌که به شما می‌گویند اثر پنج انگشت شما مهم‌ترین نشانۀ وجود شماست. دادگاه و قانون و اجتماع هم این را قبول دارد. این تفکر مبتنی بر حواس و محدود به حواس، طبیعی‌ست که برود به سمت ابعاد و نرود به سمت روح و عمق. به همین دلیل، فقط تکیه‌اش بر نیروی جسمانی‌ست. هیکل‌های گنده و آدم‌های درشت و اندام و عضله‌های پیچ در پیچ و متورم. تفکری که نتیجه‌اش تورم است. این هیچ راهی به روح انسان و فکر کردن به توراث انسانی ندارد. فقط

جسمیت را قبول دارند و از شما می‌پذیرند. پس روح و روان انسان چه می‌شود؟ شما فقط حواس پنج‌گانه دارید؟ شما حس توازن، پیش‌بینی، حتی عدالت جویی ندارید؟ این همان تفکری‌ست که برای سرگرمی شما تفنگ‌های گنده و عضله‌های پیچ در پیچ نمایش می‌دهد. همان تفکر متورم. همان ماتریالیسمی که دارد به استقبال کانیبالیسم[1] (انسان خواری) می‌رود. این تفکر متورم در همه جا هست: در علوم، ادبیات، سینما، همه‌چیز. یعنی این محدوده ناچار است رشد بکند و به سوی مسائل غیرممکن برود. چون فلسفهٔ بودن خودش را نفی کرده است. یعنی چشم جسم است که غالباً بر عواطف بسته است. اوایل شکل‌گیری این تفکر، باز بهتر بود. هر چه تکنولوژی پیشرفت کرد، وضع بدتر باشد. شما کارتون‌های این اواخر را نگاه کنید، آقای طوسی! قهرمان‌های بچه‌های شما چه کسانی‌اند؟ اگر فیلم باشد، کاراته‌باز و زیبایی اندام و استخوان خردکن و جانی و دزد و متجاوز، اگر کارتون باشد، سوسک و مورچه و خرچسونه و آب دزدک و مگس و موش و... مگر خود انسان چه عیبی دارد؟ حالا حیوان تنها هم نیست. حیوان است با ضمائم و تفکر انسانی. شما کجا دیده‌اید که دارکوب مبلمان استیل داشته باشد یا موش روی تخت فنری بخوابد؟ این‌ها در ذهنیت بچه می‌ماند. چرا؟ چون قرار است عادت کنیم که در عین این که داریم می‌بینیم، چیزی را باور نکنیم. فقط تفریح کنیم. به چیزی دل نبندیم. بنابراین خودمان راحت‌تر مورد تفریح دیگران واقع می‌شویم. چون خود ما چیزی را جدی نمی‌گیریم، کسی هم ما را جدی نمی‌گیرد. همه چیز اتفاقی و فیزیکی‌ست. این فیزیک همه در سینما بدل به همین مضحکه‌ای شده که می‌بینید. هر روز تفنگ‌ها بزرگ‌تر

1- cannibalism

و جانی‌ها محبوب‌تر می‌شوند و مسائل فیزیکی‌تر و از محتوا تهی می‌شوند و فرمی که درخشان هم باشد و در نهایت بخواهد در خدمت این وضعیت قرار بگیرد، زورش نمی‌رسد که محتوا را از این محدوده بیرون ببرد.

صلح‌جو: نکته‌ای به ذهن من رسید که می‌خواهم از طریق، آن پلی بزنم بین بحثی که آقای گُله مطرح می‌کنند و وضعیتی که خودشان در سینمای ایران با آن روبه‌رو بودند. ببینید، من فکر می‌کنم سینما ناگزیر از طرح مباحث مادی و جسمیت دادن به موضوعات مختلف است و شاید حتی زیاده روی در این زمینه هم خیلی قابل ملامت نباشد و ممکن است با توجه به ماهیت سینما بشود توجیه‌اش کرد. سینما همیشه به نوعی به دنبال جذب عامه بوده است. بگذارید من به گذشته و پیشینهٔ کاری خود شما ارجاع بدهم. ارتباط اولیهٔ شما با سینما چه‌طور بوده است؟ مگر غیر از این است که شما سعی کرده‌اید تا ابتدا جای پایی در این سینما محکم کنید و بعد بتوانید حرف‌هایتان را بزنید؟ خب برای باقی ماندن در این سینما، لازم بوده تا شما به همان قواعدی که شاید خوشایندتان هم نبوده، تن بدهید. به نظر من یکی از دلایلی که سینما با مقولهٔ جسمیت سر و کار دارد این است که خودش وظیفه دارد به مفاهیم ذهنی در قالب تصویر، جسمیت بدهد. دلیل مهم‌ترش این است که همواره با مخاطب عام درگیر است و رسانه‌ای‌ست که مستقیماً با پول و مسائل مادی دست و پنجه نرم می‌کند. آیا فیلم‌ها و فیلمنامه‌های شما همه در یک خط و مسیر قرار می‌گیرد؟ آیا در اوایل کار، یک جور هم‌خوانی با عُرف رایج سینمای ایران حس نمی‌شود؟

● شما مرا در دفعات حضورم ببینید و بگوئید، نه در یک دفعه. در وهلهٔ

اول حرف‌تان را قبول دارم...

صلح‌جو: می‌دانید چه می‌خواهم بگویم؟ شما هم در واقع با همان سینمایی بزرگ شده‌اید و در همان سینمایی کار کرده‌اید که محصول‌اش به شکل فلان کارتون که مثال می‌زنید بر آن بچهٔ چهار ساله تأثیر گذاشته است...

● قبول دارم. اما آن سینما، انسان‌های مثبت را به ما معرفی کرد. به قول دوایی، ما هنوز عاشق معصومیت ناخدای نیمه‌شب و یکه‌سواریم. اما الآن هر چه فیلم آمریکایی می‌بینید پُر از جیب‌بر و آدم‌کش و مهاجم و متجاوز است. کابوی‌هاش از همه بدتر. این‌ها کجا به شین جرج استیونس مربوط‌اند؟ یعنی تبدیل ارزش‌ها به نمونه‌های منحوس و پست و بی‌ارزش خودشان. از این‌جا به کجا می‌شود رفت؟

درستکار: پیشنهاد می‌کنم مرور تاریخی قضایا را فراموش نکنیم، چون به فیلم‌ها که رسیدیم، مفصل‌تر درباره‌شان بحث خواهیم کرد.

صلح‌جو: در حقیقت این بحث باعث شد که پیوندی بین تفکر آقای گُله و فیلم‌هاشان به‌وجود بیاید. بسیار خب، برگردیم به بازگشت‌شان به ایران و شروع کار سینما.

طوسی: گفتید که سال ۱۳۴۵ به ایران برگشتید. کار هنری را از کجا شروع کردید؟

● از رادیو. دوست خیلی خوبی پیدا کردم که تأثیر عمیقی روی زندگی من گذاشت. انسان منزّهی که شخصیت والایی داشت و همسایهٔ من بود: احمد سروش، بزرگ دبیر رادیو و یکی از پاک‌ترین آدم‌هایی که من در طول زندگی‌ام دیده‌ام. واقعاً انسان درستی بود و به دور از هر نگاه منفعت طلبانه‌ای به دنیای هنر خدمت کرد. شاید اغراق نباشد اگر بگویم اصلاً

معنی پول و ارزش‌های مادی را نمی‌دانست. مرد استثنایی و فوق‌العاده‌ای بود. کتاب قصه‌ای نوشته بودم که زیر بنای آن را در آمریکا ریخته بودم به نام چشم کاغذی‌ها که چهار فصل داشت: صبح، نیم‌روز، غروب، شب. من در طبقهٔ چهارم آپارتمانی زندگی می‌کردم که سروش در طبقهٔ سوم‌اش بود. من هنوز نمی‌شناختم‌اش. یک روز به آپارتمان من آمد و از کتاب که تازه در آمده بود، تعریف کرد. بعد به من پیشنهاد کرد تا در رادیو کار کنم. دوستی من با این آدم از همان جا شروع شد و به حد شیفتگی رسید.

صلح‌جو: چند سال در رادیو کار کردید؟

● دو سال و در هر برنامه‌ای که فکرش را بکنید نویسندگی کردم. از برنامهٔ کارگر بگیرید تا قصهٔ شب و برنامه‌های سیاسی که البته منابع‌اش را خود سروش معرفی می‌کرد و خودش هم با موافقت من برای مطالب نام‌های مستعار می‌گذاشت.

درستکار: در این فاصله کتاب دیگری هم نوشتید؟

● بله. یک مجموعه شامل چهارده داستان کوتاه که هیچ‌وقت چاپ نشد و تنها خواننده‌اش بهرام بیضایی بود. آن موقع من در کلاس‌های آموزش هنرهای دراماتیک در کاخ جوانان درس می‌دادم. البته حقوقی در کار نبود. همیشه تنها بودم و تنها کار می‌کردم.

درستکار: نام کتاب‌تان چه بود؟

● رابطهٔ من و آقای ترومن.

طوسی: اشاره کردید که همیشه تنها بودید. پس چه‌طور در کارهایتان به آن زبان و لهجهٔ عمومی طبقات پایین اجتماع دست پیدا کردید و حتی آن را با لحظه‌های تنهایی قهرمان‌هایتان ترکیب کردید؟ این را از آن جهت می‌پرسم چون تا الآن که خودتان به مسألهٔ تنهایی اشاره کردید، فکر

می‌کردم که شما به دلیل توجه به آدم‌های حاشیه‌نشین در فیلم‌هایتان، مدت‌ها در میان آن‌ها و در محیط‌های آشنا با این جور شخصیت‌ها زندگی کرده‌اید.

● ببینید، من فکر می‌کنم راه‌های شیری که در کهکشان‌ها وجود دارد، روی زمین هم هست...

طوسی: یعنی تصویر کردن این آدم‌ها بدون دمخور شدن با مابه‌ازای خارجی‌شان ممکن است؟

● بله. یکی از عادت‌های من، سفر کردن بود. من لحظه‌ای آرام و قرار و سکون نداشتم، مگر برای تنهایی. ناگهان یک روز ساعت سه بعد از نیمه شب سوار ماشین می‌شدم و می‌رفتم قُم. یک چرخی دور حرم می‌زدم. مانند این که یک نفر با من کار داشت. هفت صبح بر می‌گشتم و ساعت یازده می‌رفتم سر کارم. هر کس می‌گفت کجا بودی می‌گفتم سونا بودم! این خصوصیت را به دلیل عاقلانه بودن‌اش دوست داشتم. حس می‌کردم دارم این کار را از روی عقل و اندیشه انجام می‌دهم، هر چند تعبیرش را درست نمی‌دانستم. یا می‌رفتم شمال در قهوه‌خانهٔ سیاه‌بیشه که پاتوق‌ام بود. نصف شب می‌آمدم آن‌جا چیز می‌نوشتم و ده صبح بر می‌گشتم تهران. این برای من آغاز پیدا کردن مفهوم سفر بود. من در طول سفرها، یک بار چیزی دیدم که شاید کم‌تر موجود زنده‌ای دیده باشد. یا به چشم من این جور می‌آمد. توی جادهٔ اصفهان ـ شیراز، ساعت پنج و چهل و دو دقیقهٔ صبح، دره‌ای دیدم از سوسن‌های وحشی که در آن نرمه شیر آفتاب با شِبنم، آخرین لحظهٔ تاریکی را به روز می‌چسباندند. انگار که میلیون‌ها شمع کوچک روی آن‌ها روشن کرده باشند. این مانند استقبال حیرت‌انگیزی بود که از حضور خورشید به عمل می‌آمد. انگار تا این

استقبال نباشد خورشیدی در کار نیست. این همان بحث «تشرف» است. انگار چیزی را می‌بینی که دیگران ندیده‌اند. البته از نقطه نظر جوانی اول این دوره‌ای است که شما هنوز در آن به کشف و شهود نرسیده‌اید، اما آن‌قدر حواس تمرکز ذهنی دارید که این همه شکوهمندی را از دست ندهید. وسوسهٔ سفر همیشه در من بوده است. همهٔ شهرهای ایران را دیده‌ام، خرمشهر، آبادان، تبریز، اصفهان، شیراز، گیلان و مازندران و خیلی جاهای دیگر. خودم فکر می‌کنم بهترین فیلم‌هایم همان‌هایی‌اند که دربارهٔ سفرند. زیر پوست شب سفر جسم است با تمام شرایط و غرایزش. دومی مهر گیاه است؛ سفرجان که از انسان می‌خواهد که خودش را به خودش تحویل دهد. سفر سوم سفر جبر است در کندو.

طوسی: پس به نظر شما این تریلوژی آگاهانه است؟

● بله. در اولی جسم است که به سفر می‌رود با فرهنگ اندک خودش. در دومی جان است که به سفر می‌رود با توارث فرهنگی خودش ـ چون شخصیت اصلی می‌گوید که من شازده هستم ـ و در سومی شهامت و عِرْق است که به سفر جبر می‌رود. و بعد از تمام این گردش‌ها و تمام این سفرها در راه‌های شیری، می‌نشینی و می‌بینی که چه‌قدر انرژی گرفته‌ای. حتی از همان خانواده‌ای که مقابل چشم تو از اتوبوس پیاده می‌شوند و غذا و چایی‌شان را می‌خوردند و می‌روند. عالمی انرژی و بحث و تفکر از آن‌ها به جا مانده که در تو باید به عنوان نویسنده و محقق و متفکر جمع بشود و تو را به تشرف برساند. این جمع کردن نشانه‌های ساده و متفکرانهٔ زندگی باعث می‌شود که زندگی به چرخش خودش ادامه بدهد و سکته‌ای در آن ایجاد نشود. حتماً تا به حال برایتان پیش آمده که بار اول به جایی وارد شوید اما حس کنید قبلاً این‌جا بوده‌اید. این همان انرژی

عاطفی به جامانده است. یعنی جمع این انرژی‌ها در تنهایی، قوت آفرینش را در هنرمند به‌وجود می‌آورد. یعنی انگار کسانی با فرکانس‌های عاطفی شما این تأثیرات را به جا گذاشته‌اند و شما در تنهایی پیدایش کرده‌اید. من هفده سال است تنها هستم و هرگز احساس تنهایی نکرده‌ام. هیچ‌وقت احساس تنها بودنی که مرا مجبور کند تا به کسی رجوع کنم نداشته‌ام. بعضی‌ها ساده‌لوحانه می‌گویند انزوا خوب نیست. ولی هیچ‌وقت تفسیر محتوا نمی‌کنند. به همه چیز عمومیت می‌دهند. بله، انزوا خیلی بد است. اما اگر شما در امتداد عقلانی فرارونده‌ٔ مثبتی باشد و آن تنهایی به شما کمک کند که این همه عقلانیت را به موجودیت در آورید و آشکار کنید، آن وقت هیچ چیز بهتر از تنهایی نیست. آن چه که سلامت بیاورد و مفید باشد، آن درست است. شما نمی‌توانید بگویید کسالت، سلامت می‌آورد. چنین چیزی ممکن نیست. اگر بگویید انزوا کسالت می‌آورد قبول دارم. اما اگر تنهایی سلامت بیاورد که دیگر انزوا نیست.

صلح‌جو: در واقع، خلوتی ست که با انزوا فرق دارد.

● بله،

طوسی: این شیوهٔ زیست در دورهٔ اول زندگی هنری‌تان هم قابل مشاهده است. یعنی در آن دوره هم حضور دوگانه‌ای داشتید و اصراری برای عیان کردن حضور معنوی‌تان نداشتید.

● نه، اصلاً. هرگز اصرار نداشتم که چنین وضعی پیش بیاید.

طوسی: این حالت فروتنانه، از چه چیزی ناشی می‌شود؟

● از مردم. من عاشق این بودم که با احمد سروش بروم توی یک کافه در خیابان استانبول که کوفته تبریزی‌اش معروف بود بنشینم و او حرف بزند و من گوش کنم. جاهای دیگر که می‌رفتم، صحبت می‌کردم. اما به او که

می‌رسیدم دوست داشتم او صحبت کند؛ حتی زمانی که چیزی برای تأمین نقطه نظر من وجود نداشت و او حرف‌های عادی و روزمره می‌زد. معصومیتی در او بود که انسان را تشویق می‌کرد برای ارتباط.

طوسی: به جز احمد سروش، کسان دیگری با این خصلت‌ها نبودند که شما با آن‌ها چنین ارتباط‌هایی داشته باشید؟

● چرا کسانی بودند ولی من نمی‌شناختم، چون زیاد آدم رفیق بازی نبودم و بیش‌تر اوقات زندگی‌ام در تنهایی می‌گذشت. یکی دیگر از کسانی که کم و بیش می‌شناختم، عباس پهلوان بود. عباس شجاع و با شهامت بود و سر نترسی داشت. اصلاً به ظاهرش نمی‌آید که این‌طور باشد، اما بود. ناگهان به پر و پای وزارت فرهنگ و هنر می‌پیچید و شروع به انتقادهای تند می‌کرد. همه این کارها هم در زیر چتر یک سر دبیر منضبط و حرفه‌ای با زیرکی‌های خاص خودش در مقام یک مدیر.

عقیقی: جالب است که این نکته در مورد خود شما هم صدق می‌کند. یعنی وقتی آدم فیلم‌های شما را می‌بیند یا به فهرست کارهایتان در سینما نگاه می‌کند، به نظر نمی‌رسد که کسی با لحن و گفتار و نگاه امروز شما به دنیا، آن‌ها را ساخته باشد. همان‌طور که در قصه‌های عباس پهلوان هم ردی از زیرکی و خصلت‌های فردی‌ای که شما بر شمردید، دیده نمی‌شود.

● من البته با شخصیت پهلوان به عنوان یک ژورنالیست کار دارم. وگرنه قصه‌هایش را خوانده‌ام و از آن‌ها خوشم نمی‌آید. این را به خودش هم گفته‌ام. به او می‌گفتم که نگاه تو روی کاغذ، یک نگاه مستبد و یک طرفه است که هیچ چیز را قبول ندارد جز آن چه خودش می‌بیند. ولی به عنوان یک ژورنالیست، شخصیت بی‌نظیری داشت. یک بار در یکی از مقالات‌اش نوشته بود: «همین روزهاست که شما میز و صندلی‌های

چاتانوگا را ببینید که آورده‌اند وسط میدان توپخانه و دارند ثروت فردوسی را حراج می‌کنند». یک ژورنالیست صریح بود.

طوسی: تیترها و عکسهای روی جلد مجله فردوسی در زمان سردبیری او همیشه تلفیق عجیب و جذاب و متناسبی از اروتیسم و سیاست بود.

● بله. او را باید به عنوان یک مطبوعاتی موفق ارزیابی کرد، نه قصه‌نویس.

طوسی: بعد از رادیو چه کار کردید؟

● ملاقاتی داشتم با دکتر کوشان. من همیشه از شخصیت اداری دکتر کوشان خوشم می‌آمد. آدم منظمی بود. در آن زمان سینما هنوز برای مطبوعات ایران خیلی مطرح نبود و جامعهٔ سینمایی هم توقع خاصی از سینمای ایران نداشت. حتی نمی‌گفتند که ما سینمای متفکر نداریم و جای این سینما در ایران خالی‌ست. این توقع بعدها با موج نو به سینمای ایران آمد. در آن سال‌ها گنج قارون ساخته شده بود و سینما در ایران به عنوان یک پدیدهٔ تجاری مطرح بود. فروش فوق‌العادهٔ این فیلم باعث شد که توجه به سرمایه گذاری در سینما جلب شود. استودیوهای فیلم‌سازی رونق بیش‌تری گرفته بودند و کسانی چون برادران اخوان هم به عرصهٔ تولید فیلم وارد شدند. اولین کاری که من شروع کردم، خشم و غرور بود که قرار بود با امامعلی حبیبی بسازم. به نظر من قصهٔ زندگی حبیبی از آن موضوع‌های عاطفی و ملی جذاب است که می‌شد از دلش فیلم خوبی در آورد. آن موقع، حبیبی وکیل مجلس بود. او پیش از این که قهرمان کشتی بشود، کارمند شهرداری بابل بود. مردی راستگو و صریح بود. خودش تعریف می‌کرد که «ما می‌نشینیم توی مجلس. یکی هم آن جلو نشسته است. نشانه دارد. به ما می‌گویند هر وقت او دست‌اش را بلند کرد، شما

هم دست‌تان را بلند کنید. خب، این حرف‌ها پخش می‌شد. وقتی با او صحبت می‌کردم، کاملاً معصومیت‌اش را درک می‌کردم و می‌فهمیدم که اگر آگاهی هم وجود داشته باشد از قِبَل همین معصومیت است نه تجربه. من به شمال آمدم و فیلم را هم می‌خواستم با سرمایهٔ خود بسازم. حدود ده دقیقه از فیلم را فیلمبرداری کرده بودم که برخوردی پیش آمد و به تهران برگشتیم . البته برخوردی در ظاهر بر سر کار پیش آمده بود، اما عملاً در تهران به‌طور روشن گفتند این فیلمنامه را گُله نباید کار کند. کار تعطیل شد و من هم مقداری ضرر کردم. اما بعداً یک روز مرد و مردانه با حبیبی گفت و گو کردیم و او سهم ضرر خودش را تا ریال آخر پرداخت. بعداً از داستان زندگی حبیبی با قصه‌ای کاملاً متفاوت، فیلم ببر مازندران ساخته شد. بعد از آن، من چند فیلمنامه نوشتم که ایده‌های اصلی‌شان از خود تهیه کنندگان فیلم‌ها بود و من براساس فکر آن‌ها فیلمنامه می‌نوشتم و دیالوگ می‌گذاشتم. فیلمنامه‌هایی که در این دوره نوشتم، سالار مردان، میوهٔ گناه، مرید حق و...

صلح‌جو: قبل از شب فرشتگان چه فیلمنامه‌ای را نوشتید؟

● هیچ.

طوسی: قهرمان شهر ما نوشته شما نیست؟

● نه. من هیچ ارتباطی با این فیلم ندارم.

صلح‌جو: اما در کتاب‌های تاریخ سینما به نام شما نوشته شده است!

● خیلی چیزها به نام من نوشته شده که من اصلاً نمی‌شناسم‌شان. من فقط یک بار با فاضلی کار کردم و آن شب فرشتگان بود. ظاهراً به خاطر نانس کواک (بازیگر اصلی فیلم) بود که از فیلم الماس ۳۳ (داریوش مهرجویی) با رضا فاضلی آشنا شده بود و در شب فرشتگان هم بازی کرد.

نانسی هم در نیویورک تحصیل کرده بود. فاضلی هم آدم علاقه‌مندی بود...

طوسی: ولی زیاد اهل سینما نبود...

● الآن توضیح می‌دهم. تکه‌هایی از فیلم را در منزل مادر من فیلمبرداری کردیم. حدود بیست دقیقه از فیلم گذشته بود که به فاضلی گفتم تو احتیاج به کارگردان نداری. تو خودت مونتاژِ دکوپاژ می‌دانی، پس بقیهٔ کار را خودت انجام بده. حس کرده بودم که فیلمنامهٔ ضعیف و شتاب‌زده‌ای در اختیارم است. بی‌انصافی هم هست اگر بگویم فاضلی در کار من دخالت می‌کرد. اصلاً این‌طور نبود. احساس کردم که خودم بی‌جهت عجله کرده‌ام و باید با فیلمنامهٔ بهتری شروع کنم. ایدهٔ اصلی را حسین سرفراز داد که سر دبیر امید ایران بود. یک نکته را هم دربارهٔ سینمای آن روز ایران تذکر بدهم. خب این بحث عام‌گرایی در سینمای ایران وجود داشت. اما نباید با آن توهین‌آمیز برخورد کرد چون اول باید آن استقلال اقتصادی که پایهٔ این صنعت است وجود داشته باشد تا فیلمی ساخته شود. اگر اساساً سینمایی در ایران وجود نمی‌داشت، مطمئن باشید که طبیعت بیجان هم ساخته نمی‌شد. اگر زیر بنایی مثل شب فرشتگان و رضا فاضلی نبود شاید کندو هم ساخته نمی‌شد. آدم باید استثنائاً خیلی خوش بخت و خیلی خوش شانس باشد که از همان قدم اول پایش را جای درستی بگذارد و شرایط و روابط و آدم‌ها کاملاً درست باشد. در سینمای ما این وضع خیلی کم پیش می‌آید. در مورد فیلم شب فرشتگان، این اتفاق برای من نیفتاد. به همین دلیل، حس کردم که این فیلم شروع خوبی برای کارگردانی نیست. البته تا اواخر کار سر صحنه می‌رفتم، اما عملاً به خواست خودم، کارگردانی از دست من خارج شده بود و همهٔ کارها را فاضلی انجام می‌داد.

صلح‌جو: این فیلم نسبت به فیلم‌های آن دوره، شروع متفاوتی دارد. یک نفر رو به دوربین، دربارهٔ این که «هرکس در زندگی باید سر جای خودش باشد» صحبت می‌کند. البته این شخصیت در ادامهٔ فیلم حضور ندارد.

● حضور داشت، ولی بعداً حذف شد. یکی از مشکلات کار، همین بود. کسی این جور بازی‌ها را در فیلم‌های آن دوره نمی‌پسندید و دوست نداشت. قضیه به همان عوام گرایی برمی‌گردد که قبلاً گفتم زیاد هم نباید ملامت‌اش کرد. به هر حال هر فیلمسازی در کوران چنین تجربه‌هایی قرار می‌گیرد...

طوسی: پس آن ایدهٔ اولیه از خودتان نبود؟

● چرا. ایدهٔ مربوط به شروع فیلم از خودم بود. ولی همان طور که کار خودم در این فیلم ادامه پیدا نکرد، این ایده هم در همان اوایل فیلم متوقف شد و تداومی در فیلم نداشت. قرار بود این آدم در مقاطع مختلفی از فیلم به عنوان راوی وارد ماجرا شود و امتدادی بین حوادث فیلم برقرار می‌کرد.

درستکار: ظاهراً همین فکر هم برای سینمای تجاری آن دوره ثقیل بوده که راضی به هضم‌اش نشده است.

طوسی: آیا این‌جایگزینی طبقاتی به عنوان یک محور منطقی در کلیّت فیلمنامه حضور داشت؟ یعنی احساس خلاء آدم طبقهٔ پایین که دوست دارد جای یک فرد متمکن را بگیرد و فرد متمکن هم متقابلاً چنین حسی را دارد.

● بله. هر کس در جای خودش خوشبخت است. این حرفی بود که من حس می‌کردم دربارهٔ فیلم‌های ایرانی آن دوره بزنم. اگر یادتان باشد، در فیلم‌های ایرانی آن وقت که شاید هنوز اثرش در فیلم‌های سینمای ایران

باقی باشد، رسم بر این بود که فلان شاگرد مکانیک حتماً باید سر از طبقات بالای اجتماع در بیاورد. کسی به این توجه نداشت که اگر این‌ها سر جای خودشان نباشند اصلاً جامعیتی به وجود نمی‌آید و چیزی به نام جامعه پیدا نمی‌شود. خب، خیلی از این فکرها در فیلم بروز پیدا نکرد و رضا فاضلی هم به خاطر مشکلات مالی زیادی که در آن زمان داشت، می‌خواست یک فیلم تجارتی بسازد و طبعاً فیلم به آن سمتی رفت که او می‌خواست. بعد از این ماجرا من چند فیلمنامه نوشتم که به مرور تعدادی از آن‌ها ساخته شد، اما مهم‌ترین فیلمنامه‌ای که نوشتم داش‌آکل بود که خودم برای ساختن‌اش دور خیز کرده بود.

صلح‌جو: یادم می‌آید که در آن دوره در چند نشریه، نام شما را به عنوان کارگردانی که فیلم داش‌آکل را خواهد ساخت، خوانده بودم.

درستکار: داش‌آکل را چه سالی نوشتید؟

● ۱۳۴۷.

درستکار: این یعنی قبل از زمانی که کیمیایی داش‌کل را کارگردانی کرد.

● بله، یکی دو سال قبل از آن بود. اجازهٔ ساختن فیلم را از برادرِ صادق هدایت گرفتم که قاضی دادگستری بود. فیلمنامه را به وزارت فرهنگ و هنر دادم و خود پهلبد ـ وزیر فرهنگ ـ هم با من صحبت کرد و گفت ما سرمایه‌گذاری می‌کنیم. بعد یک روز جلسه گذاشتند که یک آقایی به نام هنرجویی فیلمنامه‌ای براساس قصهٔ داش‌آکل نوشته که در وزارت فرهنگ و هنر ثبت شده است. به من گفتند اجازه را شما داری و قِدمتِ فیلمنامه را ایشان! یک نسخه از فیلمنامه‌ها را رد و بدل کنید و به نتیجه برسید که من قبول نکردم. آن‌ها هم از سرمایه‌گذاری منصرف شدند.

درستکار: به نظر می‌رسد که نام هنرجویی هم مستعار بوده است.

● نمی‌دانم، اما هیچ‌وقت قضیه را پی‌گیری نکردم. یکی دو سال بعد شنیدم که کیمیایی دارد همین قصه را کار می‌کند.

طوسی: فیلمنامهٔ شما کاملاً به قصهٔ هدایت متکی بود؟

● بله. براساس آن بود. اما من یک زیربنای اقتصادی هم برای این شخصیت در نظر گرفته بودم. ما می‌دیدیم که داش‌آکل چه کاره است و می‌فهمیدیم که چرا قیم حاجی صمد شده است. یعنی ارتباط اقتصادی این شخصیت با مردم و اعتماد آن‌ها به او، دقیقاً روشن بود. البته وقتی از ساختن داش‌آکل پشیمان شدم، فیلمنامه را از فرهنگ و هنر پس گرفتم.

صلح‌جو: بازیگری هم انتخاب کرده بودید؟ مثلاً برای نقش داش‌آکل چه کسی را در نظرتان بود؟

● عباس جوانمرد. روی نقش کاکا رستم حرف داشتم و تصمیم نگرفته بودم. من می‌خواستم عباس زندی این نقش را بازی کند. آدم با استعدادی بود؛ اگر چه در فیلم‌های سطح پایینی بازی کرده بود، اما حس می‌کردم در این نقش جواب می‌دهد و راحت می‌شد با او کار کرد.

طوسی: چه طور شد که در آن موقعیت سراغ قصه‌ای مانند داش‌آکل رفتید؟

● برای آن که من با آثار هدایت از نوجوانی آشنا و همدم بودم و کتاب‌هایش را داشتم. قصهٔ داش‌آکل برای من، یک قصهٔ ماندگار از دوران دبیرستان بود. من از همان دوره، شیفتهٔ شخصیت داش‌آکل بودم، اما آن چه باعث شد بخواهم فیلمی براساس این شخصیت بسازم، زیربنای اجتماعی دورهٔ داش‌آکل بود که آدم‌هایی مانند او در آن متبلور می‌شدند. یک روز با خسرو یحیایی دربارهٔ فیلمنامهٔ داش‌آکل صحبت می‌کردم. او می‌گفت چیزی که در این فیلمنامه زیباست، زیربنای شخصیتی ملموس

این آدم است که از طریق موقعیت‌های مختلف فیلم می‌فهمیم این آدم چرا مقتدر و مستقل و محبوب است. خب، به کلی کنارش گذاشتم و موقتاً فکر کارگردانی را رها کردم و فقط فیلمنامه نوشتم تا رسیدم به فیلم کافر.

طوسی: پس ما شب فرشتگان را به عنوان فیلمی با امضای فریدون گُله نباید بپذیریم؟

● حقیقتاً نه. ولی من مسؤلیت‌اش را قبول می‌کنم. چون اولاً این فیلم، آگاهی‌های زیادی دربارهٔ فیلمسازی در ایران به من داد. دوم این که از کار با رضا فاضلی لذت بردم. رضا خیلی با انرژی بود و تمام سوراخ سُنبه‌های سینمای ایران را می‌شناخت و از این نظر استثنایی بود.

طوسی: علت وقفهٔ طولانی بین شب فرشتگان و کافر، چه بود؟

● دلزده شده بودم. هنوز فکر می‌کردم این سینما را باید بیشتر شناخت.

عقیقی: پیدایش جریان موج نو در سینمای ایران و ورود نسل جوان به سینما، تأثیری بر ساخته شدن کافر نداشت؟ از نظر سهولت در پیداکردن تهیه‌کننده یا ایجاد اعتماد به نفس برای فیلمسازی...

● ... نه. من فکر می‌کردم اگر در ایران انفجاری بخواهد در زمینهٔ سینما شکل بگیرد و اتفاقی در آن بیفتد، قطعاً از تأتر خواهد آمد. چون تأتر ما بسیار غنی‌تر از سینما بود. در دههٔ اول عمر ما، تأتر بسیار پرباری داشتیم، تأتر نوشین، تأتر حافظ، جامعهٔ باربد، تأتر دهقان و... نمایش‌های خوبی هم کار می‌شد. بعد از قضیهٔ کودتای ۲۸ مرداد، خیلی از این آدم‌ها به آلمان شرقی رفتند و تأتر از هم پاشید ولی تأثیرش را در سینما علناً و عملاً به جا گذاشت. نصیریان، کشاورز، فنی‌زاده، انتظامی، مشایخی و خیلی‌های دیگر از تأتر به سینما آمدند و نخبه‌های بازیگری در سینمای ایران شدند. خب البته در هر سینمایی، در مقاطع مختلف، تأثیرهای

متفاوتی بر اثر طرز فکرهای متفاوت به وجود می‌آید و حرف تازه‌ای زده می‌شود. در مورد من، کافر هم دارد طبق همان انگیزه‌ای پیش می‌رود که مثلاً در کوچه مردها بود، البته در فیلمنامه. ولی تفاوت این‌جاست که کارگردان کوچه مردها فیلمنامه را مطابق سلیقهٔ خودش به فیلم درآورده است و دیگر اثری از آن تفاوت‌ها نمی‌بیند.

طوسی: به چه علت، شما در تجربهٔ فیلمنامه‌نویسی‌تان، با وسواس به این حرفه نگاه نمی‌کردید؟ الآن اگر به آن فیلمنامه‌ها دقیق شویم، زیاد نمی‌توانیم به فیلمنامهٔ شاخصی اشاره کنیم. یعنی فیلمنامهٔ ماندگاری در کار شما به عنوان یک فیلمنامه‌نویس پر کار نمی‌بینیم. این نتیجهٔ نوعی بی‌انگیزه بودن در کار فیلمنامه‌نویسی شما محسوب نمی‌شود؟

● ببینید، من فیلمنامه‌ای داشتم به نام خورشید در مه. این فیلمنامه دو سال در فرهنگ و هنر نگه داشته شد. در بررسی سوم، هیأت بررسی این فیلمنامه نوشته بود: «یکی از درخشان‌ترین فیلمنامه‌هایی‌ست که تاکنون به این هیأت رسیده است، اما به علت حجیم شدن این فیلمنامه از تأیید آن معذوریم!» چهار نفر دنبال این فیلمنامه بودند. فیلمنامه‌ای داشتم به نام جمعه.

طوسی: همان که بعداً کامران قدکچیان ساخت؟

● نه. قرار بود بهمن فرمان‌آرا بسازد و پرویز فنی‌زاده بازی کند. این فیلمنامه در ادارهٔ کل نظارت، گرفتار دست آقای شب‌خیز بود. او به من گفت: «آقای گُله، اگر این فیلمنامه فیلم بشود ما دیگر دهات این مملکت را نمی‌توانیم اداره کنیم». در حالی که آدم پخته و باسوادی هم بود. این نشان می‌دهد که نظر، نظر تشکیلات است. اگر شما فیلمنامه‌ای داشتید که خودتان نمی‌خواستید بسازید، این فیلمنامه می‌ماند و هرگز تصویب

نمی‌شد. شرایط این طور بود. فیلمنامه‌ای داشتم به نام سام و بلقیس که هیچ‌وقت تصویب نشد. اگر شما اثر با ارزشی داشتید و نمی‌خواستید به عنوان کارگردان یا تهیه‌کننده وارد گود شوید تحویل گرفته نمی‌شدید. دو سه سال این در و آن در می‌زنید، آزرده هم می‌شوید، با ده نفر هم که بعضی‌هاشان اصلاً اهل این کار نیستند سر و کله می‌زنید و وقت صرف می‌کنید و آخر کار هم نظر، نظر تصویب‌کننده و تهیه‌کننده و کارگردان است و حرف آن‌ها پیش می‌رود. شما به هر فیلم ماندگار سینمای ایران که نگاه کنید، فیلمنامه‌اش را کارگردان فیلم نوشته است. فیلمنامهٔ ماندگاری وجود ندارد که فیلمنامه‌نویسی نوشته باشد و کسی غیر از خودش آن را ساخته باشد. آن زمان اگر فیلمنامهٔ خوبی به فرهنگ و هنر می‌دادید که آن‌ها تهیه‌کنندهٔ فیلم، یا کارگردان را نمی‌شناختند یا مورد تأییدشان نبود، آن کار دُچار هزار مشکل می‌شد. جمعه‌ای که من نوشتم و بعدها کامران قدکچیان ساخت از فیلمنامهٔ من فقط نام‌اش را داشت. قصهٔ من اصلاً چیز دیگری بود. داستان یک بچهٔ دهاتی بود که با شعورتر از سن‌اش نشان می‌داد و درس خوانده بود و معدل خوبی در دبیرستان آورده بود. امید اهالی ده این است که او در کنکور قبول بشود. همه پول خرج کرده‌اند و مرغ و خروس فروخته‌اند تا او به این درجه رسیده است و حالا همه با هزار امید و آرزو، او را راهی تهران کرده‌اند که کنکور بدهد. در تهران بلاهایی بر سر این بچه می‌آید که دست آخر خونین و مالین سر جلسهٔ امتحان می‌رود و آن قدر در تهران می‌ماند تا نتیجهٔ کنکور را اعلام می‌کنند و می‌فهمد که قبول شده است. بعد به ده برمی‌گردد، از اتوبوس پیاده می‌شود و لباس‌هایش را به کناری می‌اندازد و کنار اسب‌های لب چشمه، خودش را به میان آب پرتاب می‌کند. اهل ده دورش جمع می‌شوند و

می‌پرسند: «تو که قبول شده‌ای، پس چرا برگشتی؟» می‌گوید: «نه، قبول نشدم» و کنار چشمه می‌ماند و تمام.

عقیقی: این فیلمنامه‌ای که تعریف کردید بیش‌تر شبیه زیر پوست شب و کندو بود تا فیلمنامه‌هایی که دیگران از کار شما ساخته‌اند.

● بله. به همین دلیل هم هست که نتوانستم فیلم‌اش را بسازم! به من گفتند اگر این قصه را بسازی، در واقع به محرومیت‌های روستاها اشاره کرده‌ای و دیگر نمی‌شود روستاهای این مملکت را اداره کرد!

صلح‌جو: در بین فیلمنامه‌هایی که نوشتید و دیگران ساختند، کدام فیلمنامه را بیش‌تر می‌پسندید؟

● دنیای آبی که صابررهبر ساخت و برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلمنامه از جشنواره سپاس شد. همایون هم برای همین فیلم جایزه گرفت. از نظر تجاری هم موفق بود.

طوسی: در آن دوره، در بین فیلمنامه‌نویسان، سعید مُطَّلِّبی هم در سینمای فارسی حضور پُررنگی داشته است.

● بله. سینمای فارسی در آن دوره داشت به سمت حرفه‌ای‌تر شدن می‌رفت. حرفه‌ای شدن به معنای تضمین اقتصادی برای دست‌اندرکاران سینما. بنابراین، کارهای بیش‌تری ساخته می‌شد و طبیعی بود که نام چند نفر هم به عنوان فیلمنامه‌نویس حرفه‌ای مطرح بشود. اگر این فیلم‌ها در رقابت با فیلم‌های خارجی ساخته نمی‌شد، فیلم‌های هندی و ترکی و عربی و کمدی‌های سبک ایتالیایی و فیلم‌های خارجی مبتذل جایشان را می‌گرفت.

طوسی: آیا شما خودتان را به عنوان یک فیلمنامه‌نویس که بر اسلوب کارش اِشراف دارد می‌پذیرفتید؟

● فقط فیلمنامه نوشتن نبود. من برای چندین فیلم خارجی که قرار بود دوبله شود، دیالوگ نوشتم. حتی فیلمی بود که مترجم برای دوبله، آماده‌اش کرده بود و متن‌اش ترجمه شده بود. اما دوباره دیالوگ‌هایش برای ترجمه به من داده می‌شد. بیش‌تر در استودیو شهاب کارهای مربوط به ترجمه را انجام می‌دادم.

طوسی: نام فیلم‌ها یادتان هست؟

● نه متأسفانه، اما یک فیلم سوئدی را یادم هست که در آن مکس فن سیدو بازی می‌کرد و داستان یک زندانی بود که از طریق یک طوطی که برایش آورده بودند موفق می‌شد از زندان فرار کند. غیر از این، کارهای دیگری هم می‌کردم. گاهی بازبینی فیلمنامه، دکوپاژ و تنظیم دیالوگ‌ها را انجام می‌دادم. گاهی فکر می‌کردم که اگر این کارها به طور جدی انجام می‌شد، الآن سینمای بهتری داشتیم. من در مورد خیلی از فیلمنامه‌های تجاری سینمای آن دوره کار کرده‌ام. یعنی از من نظر خواسته‌اند. بحث تضمین موقعیت حرفه‌ای هم به هرحال مطرح بود. به ویتوریودسیکا گفتند چرا در کمدی‌های سبک بازی می‌کنی و فیلم‌هایی مثل نان و عشق و... می‌سازی، گفت برای این که بتوانم فیلم‌های خوب‌ام را بسازم!

درستکار: ولی این به نظرم توجیه مناسبی نیست. یعنی خیلی از ارتباط‌ها را بین ذهنیت شما و سینمای تجاری آن زمان پیدا نمی‌کنم. مثلاً فیلمی از رُبرت اکهارت هست به نام وحشی جنگل که فیلمنامه‌اش به نام شما ثبت شده.

● این فیلمنامه اصلاً مال من نیست! ربرت از دوستان خوب من بود. من فقط بخشی از دیالوگ‌ها را نوشته‌ام وگرنه قصه مال خودش بوده و طبعاً فیلمنامه‌اش هم مال من نیست.

عقیقی: بد نیست که برای رفع شبهه و ثبت در تاریخ سینمای ایران، صحت و سقم فیلمنامه‌هایی را که به نام آقای گُله در کتاب‌ها آمده، مرور کنیم.

درستکار: بله، من فهرستی از این فیلم‌ها تهیه کرده‌ام که به مرور، به تمام‌شان اشاره می‌کنم.

● البته بر عکس‌اش هم هست. یعنی فیلمنامه‌ای را من نوشته‌ام و به نام کس دیگری ثبت شده است. مثلاً حیدر که من نوشته‌ام و فریدون ژورک ساخته است، اما فیلمنامه‌اش به نام سیروس الوند ثبت شده است.

درستکار: این نکته هم هست که همین چند کتاب مربوط به تاریخ سینمای ایران به شکل ضرب‌العجلی گردآوری و نوشته شده‌اند و منابع تحقیق وسیعی هم نداشته‌اند.

● بله، مثلاً در یکی از کتاب‌هایی که چند سال پیش درآمده بود، شصت فیلمنامه به نام من ثبت شده بود. یعنی هر فیلمنامه‌ای که من دیالوگ‌اش را اصلاح کرده بودم هم به نام من درآمده بود. بعضی از تهیه‌کننده‌ها حتی بعد از فیلمبرداری، فیلم را در یک جلسهٔ خصوصی نشان می‌دادند و نظر می‌خواستند.

طوسی: این نظر دادن‌ها هم جنبهٔ حرفه‌ای داشت؟ یعنی با نوعی اُجرتِ مادی توأم بود؟

● من همیشه کارم روی حساب بوده است. با امیر شروان دوست بودم و رفت و آمد خانوادگی داشتیم. یک روز مرا دعوت کرد و فیلمنامه‌ای مقابل‌ام گذاشت که بخوان و نظر بده. من هم گفتم دستمزدش فلان‌قدر می‌شود. با تعجب گفت با من هم داری حساب و کتاب می‌کنی؟ گفتم باید کارم را حرفه‌ای و با دقت انجام بدهم و سرسری هم نگیرم... . همیشه عقیده‌ام این بوده که کار باید با نظم و انضباط انجام شود. یک وقت هست

که فیلم جنبهٔ هنری دارد و شما فیلمنامه را بر اساس دوستی و رفاقت می‌نویسید و پول هم نمی‌گیرید، اما وقتی دارید فیلمی را کار می‌کنید که زمینهٔ تجاری دارد و یک تهیه‌کنندهٔ پولدار هم پُشتِ کار است و هدف‌اش منفعت‌طلبی هست، حماقت است که شما حق‌تان را نگیرید. این فیلمی نیست که شما با هزینه و امکانات کم بسازید و اثر هنری هم باشد و من هم که در آن کار کرده‌ام، از همکاری با آن، هر چند که هیچ منفعتی هم نداشته باشد، لذت ببرم و معرفتی هم برای بیننده‌اش به بار بیاورد. سر تا ته این کار تجارتی‌ست، پس هر کس باید به حق‌اش برسد.

درستکار: همهٔ ما داستانی را در مورد شما شنیده‌ایم مبنی بر این که سناریویی را از روی دفتر سفید برای امین امینی به عنوان فیلمنامهٔ کاملی که خودتان نوشته‌اید، خوانده‌اید و آن‌ها تا آخر ماجرا متوجه موضوع نشده‌اند...

● موضوع را دقیقاً یادم است. من معمولاً قصه‌ها را با جزئیات‌اش تعریف می‌کردم. حتی می‌گفتند وقتی گُله قصه تعریف می‌کند، ضبط کنید. چون هم کار دکوپاژ راحت می‌شود و هم برای نوشتن فیلمنامه، موضوع کم نمی‌آوریم. این ماجرا مربوط به موقعی‌ست که من داشتم روی فیلمنامهٔ دشنه کار می‌کردم. یک روز امین امینی و سعید مُطلبی به سراغم آمدند که برایشان فیلمنامهٔ کوچه مردها را بنویسم. گفتم که فرصت ندارم و در حال کار بر روی فیلمنامه‌ای هستم که خودم می‌خواهم بسازم. به مُطلبی گفتم تو که خودت فیلمنامه‌نویسی، پس کار خودت را راحت‌تر می‌توانی انجام بدهی. به هر حال از من قول فیلمنامه گرفتند و من هم به ناچار قبول کردم. مدتی بعد قراری گذاشتند که بیا و فیلمنامه را بخوان. فردین هم آمده بود. من راستش هفتاد و هشت سکانس بیش‌تر ننوشته

بودم. در دفتری که سکانس‌ها را جدول‌بندی کرده بودم، از سکانس هفتاد و هشت به بعد، همه‌اش جالی خالی بود. من تمام صفحه‌های سفید را با دیالوگ، از بر برایشان خواندم و خیلی هم خوش‌شان آمد. بعد امین امینی گفت فیلمنامه را بده تا من تایپ کنم. گفتم نه، من خودم تایپ می‌کنم. متعجب شد و گفت چرا نمی‌خواهی فیلمنامه را بدهی. گفتم من از این سکانس به بعد، همهٔ فیلمنامه را از حفظ خواندم و چیزی ننوشته‌ام. ابتدا باورشان نشد، ولی دفتر را که نگاه کردند، پذیرفتند. البته این قضیه دهان به دهان چرخید و به صورت شایعه‌های عجیب و غریب درآمد، اما اصل ماجرا همین بود که گفتم.

صلح‌جو: من هم شنیده‌ام که عین همین اتفاق سال‌ها پیش در مورد فیلم ولگرد (مهدی رئیس فیروز) افتاده است.

● در آن مورد، من اطلاعی ندارم.

درستکار: به هر حال، بعضی از حوادث و نوشتن بعضی از فیلمنامه‌ها ممکن است در طول زمان فراموش شده باشد یا شکل ثبت‌اش تغییر کرده باشد. سعی ما این است که بتوانیم آن چه را که جنبهٔ واقعی‌تری دارد برای به وجود آوردن منابع تحقیقی با ارزش‌تر و مطمئن‌تر ثبت کنیم و امیدواریم شما هم در مورد فیلمنامه‌های خودتان به ما کمک کنید تا علاقه‌مندان تاریخ سینمای ایران به اطلاعات روشن‌تری در این زمینه برسند.

● بله، با کمال میل.

درستکار: هم زمان با شب فرشتگان و در سال ۱۳۴۶، شما فیلمنامه‌ای نوشته‌اید به نام قهرمان شهر ما که رضا فاضلی و نانسی کواک در آن بازی کرده‌اند.

● چنین کاری نکرده‌ام و اصلاً چنین فیلمی را ندیده‌ام.
درستکار: سوگند سکوت ساختهٔ ایرج قادری...
● اصلاً نمی‌دانم چه هست! به من ربطی ندارد!
درستکار: خشم عقاب‌ها، سالار مردان، مرید حق، کوچه مردها و دنیای آبی...
● بله. این‌ها را من نوشته‌ام.
درستکار: دلقک‌ها هم هست. کار رضا شیبانی و محصول استودیو پارس فیلم.
● این را فقط دیالوگ گذاشته‌ام. وحشی جنگلِ رُبرت اکهارت را هم همین طور.
درستکار: فیلمی به نام معرکه هم هست که فیلمنامه‌اش به نام شما ثبت شده.
● بله. یک شب من در استودیو شهاب بودم و قرار بود به آبادان بروم. دیدم یک زن چادری، بچه به بغل دم استودیو ایستاده و گریه می‌کند. شب‌های آخر سال بود. ۲۷ اسفند بود به گمانم. رفتم توی استودیو و پرسیدم این زن این‌جا چه کار دارد. گفتند ایرج رستمی، شوهر این زن را بابت بدهکاری به زندان انداخته است. به ایرج رستمی گفتم، گفت باور کن من هم مقصر نیستم. چکِ این مرد را جایی خرج کرده‌ام و بی‌محل از آب درآمده است. من حقیقتاً دلم به حال آن زن سوخت. گفتم من پولش را می‌دهم. رستمی گفت من از تو پول نمی‌خواهم. در عوض برایم یک فیلمنامه بنویس. من هم قبول کردم به شرطی که رضایت بدهد و شوهر آن زن را از زندان آزاد کند.
درستکار: می‌خواهید خلاصهٔ داستان فیلم را با نقل قول از فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران برایتان بخوانم؟ شاید در یادآوری خاطره‌ای از

این فیلمنامه به شما کمک کند.

● بله.

درستکار: "پدر "فریدون" که به زعم خودش نمی‌خواهد حیثیت خانوادگی‌شان با ورود یک خدمه (دختر دایه فریدون) به عنوان همسر پسرش خدشه‌دار شود، ابتدا پسرش را به سفر امریکا می‌فرستد و بعد با ظاهرسازی چنین وانمود می‌کند که "فریدون" ازدواج کرده است. "نی‌نی" ناامید خانه را ترک می‌کند و چندی بعد در جمع روسپیان درمی‌آید. اما "فریدون" در بازگشت دختر را پیدا کرده و وادارش می‌کند که با او ازدواج کند و شب ازدواجش نیز همهٔ افراد فامیل را علی‌رغم اکراهی که دارند به جشن دعوت می‌کند. اما چندی نمی‌گذرد که "نی‌نی" خود را به دریا می‌اندازد، و غرق می‌کند."

● این‌ها را کی نوشته است؟

درستکار: آقای جمال امید در فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران.

● جل الخالق!

صلح‌جو: البته خلاصهٔ داستان‌ها در این فرهنگ، گاهی حیرت‌انگیز است.

● خب کسی که این کار را می‌کند باید اطلاعات دقیقی دربارهٔ فیلم‌ها داشته باشد، در حالی که خلاصهٔ داستانی که شما خواندید خودش یک معماست!

عقیقی: این که چیزی نیست. در مورد خلاصهٔ داستان فیلم معروفی مثل گوزن‌ها در چاپ اول‌اش این طور نوشته است: «قدرت که بعد از دزدی تحت تعقیب است برای مخفی شدن نزد دوست زمان تحصیلی‌اش سید می‌رود. سید، زمانی در مدرسه قدرتی داشته ولی حالا سخت معتاد است. سید با زنی به نام فاطی که در تأتر کار می‌کند زندگی مشترکی دارد.

قدرت نمی‌تواند سید را از اعتیاد برهاند و کوشش‌های سید نیز برای نجات او نتیجه نمی‌دهد. آن دو که پس از سال‌ها یکدیگر را یافته‌اند می‌بینند که همه چیز تغییر کرده و حالا هر دو حسرت گذشته‌ها را می‌خورند!»

● واقعاً عجیب است. این جور فرهنگ‌ها حکم سند را دارند و از نظر خلاصهٔ داستان نباید نقص داشته باشند.

طوسی: نسخهٔ خودتان را از فیلمنامهٔ معرکه یادتان هست؟

● اصلاً آن فیلمنامه چیز دیگری بود. شاید اشتباه شده است و خلاصهٔ داستان فیلم دیگری را به اشتباه جای معرکه نوشته‌اند.

درستکار: نه، این نقل قول‌ها را با دقت از همان منبع برداشته‌ام.

● بله. حق با شماست. چون ایرج رستمی و روبیک زادوریان دو فیلم با هم کار کردند. معرکه و احساس داغ.

درستکار: آدم‌هایی مثل ایرج رستمی حضور بسیار مقطعی و کم‌دوام و کم‌اثر در سینمای ایران داشته‌اند. درست است؟

● بله، خیلی زود به آمریکا رفت.

درستکار: بعد از این می‌رسیم به فیلم رضا چلچله که فیلم پرفروشی هم هست. ساختهٔ مهدی میرصمدزاده.

طوسی: میرصمدزاده هم از آدم‌های بدشانس این سینماست که با وجود این که در رشتهٔ سینما تحصیل کرده بود، هرگز موفق نشد فیلم خوبی بسازد.

صلح‌جو: بله، ظاهراً همدورهٔ دکتر کاوسی بود و در ایدک هم درس خوانده بود.

● یادم هست که من در آن دوره دبیر سندیکای هنرمندان بودم. فیلم رضا

چلچله به نمایش در آمد و خیلی پرفروش شد. بیک ایمانوردی و تهیه‌کننده‌اش بلافاصله یک رضا چلچله دیگر را ظرف دو هفته آماده کردند به نام رضا هفت خط. بعد خانم سناتور مصباح‌زاده نامه‌ای به سندیکای هنرمندان نوشت که آن جا چه خبر است و از یک فیلمنامه دو بار فیلم ساخته شده که پاسخ‌اش را دادم و در روزنامهٔ اطلاعات هم چاپ شد که اطلاعات شما در مورد بایگانی فیلمنامه سندیکای هنرمندان، هم کم است و هم ناقص. ولی خب این نکته حقیقت داشت که همان ایده به دلیل پرفروش بودن فیلم اول، سر از فیلم دوم در آورده بود.

درستکار: در واقع یک جور سری‌دوزی بوده است.

● بله. دقیقاً.

درستکار: بعد فیلم دیوار شیشه‌ای است. تنها کار شما با ساموئل خاچیکیان.

● بله. آن را من نوشتم. با ساموئل دوست بودم، اما تنها همین یک بار با او کار کردم.

درستکار: بعدی ماجرای یک دزد باز هم ساختهٔ میرصمدزاده است.

● نه، این را من ننوشته‌ام. ممکن است در تنظیم دیالوگ‌هایش هم کاری کرده باشم، اما قطعاً نویسنده‌اش نیستم.

درستکار: فیلم‌های دیگری هم هست؛ مثل شیربها و باجناق.

● آن‌ها را هم دیالوگ گذاشته‌ام. تهیه‌کنندشان هم منوچهر طایفه بود.

درستکار: بعد فیلم مصطفی لُره است با تهیه‌کنندگی، کارگردانی و بازی رضا فاضلی.

● آن را هم دیالوگ گذاشته‌ام.

درستکار: فیلمنامهٔ فیلم ماشین مشتی ممدلی (رضا فاضلی) هم به نام شما ثبت شده است.

● آن فیلمنامه را فاضلی به من داد و خواندم و یکی دو پیشنهاد دادم، ولی نه فیلمنامه را نوشته‌ام و نه دیالوگ گذاشته‌ام.

صلح‌جو: از روی فیلم دنیای دیوانهٔ دیوانهٔ دیوانه (استنلی کریمر) کپی شده بود. درست است؟

● بله.

درستکار: البته این فهرست هنوز تمام نشده، اما بگذارید به یک نکتهٔ دیگر هم اشاره کنم: با آقای محمد متوسلانی که صحبت می‌کردم، در توصیف توانائیهای شما می‌گفت، گُله یک فیلم را شب می‌دید و با الهام از آن صبح می‌آمد و فیلمنامه‌ای را می‌گفت و دیگران می‌نوشتند.

● من هیچ‌وقت از روی کار دیگران فیلمنامه ننوشته‌ام. کار خوب یا بد، فیلمنامه‌ای است که خود من نوشته‌ام و اثرش هم موجود است. معتقد بودم در ایران آن‌قدر ایدهٔ خوب و جود دارد که اگر کسی واقعاً این کاره باشد، اصلاً نیازی ندارد که از روی دست دیگران بنویسد.

صلح‌جو: به تعبیری، کوچه مردها را کپی سنگام می‌دانند.

● اصولاً شما می‌توانید بگویید که مثلاً هر مثلث عشقی، اقتباس از شیرین و فرهاد است. به کلیات که نمی‌گویند اقتباس. امکان دارد بین هر دو قصه‌ای شباهت‌های کلی وجود داشته باشد، اما شامل جزئیات نمی‌شود.

درستکار: فیلم بعدی، آقای رضای گل است با تهیه‌کنندگی جمشید شیبانی.

● این هم باز دوباره‌سازی رضا چلچله است!

درستکار: بعد فیلم آب توبه است که رضا فاضلی تهیه‌کننده‌اش بوده است.

● این را هم من دیالوگ گذاشته‌ام.

درستکار: خیلی خوشحال می‌شوم که شما نظرتان را دربارهٔ وزارت و

فرهنگ و هنر وقت و وزیرش ـ پهلبد ـ هم بگویید. البته به موقع‌اش که به تحلیل تاریخ سینمای ایران در آن دوره رسیدیم.

صلح‌جو: فیلم‌های دیگری هم هست که براساس داستانی از شما ساخته شده باشد؟

● بله. خشم کولی، میؤهٔ گناه که با دکتر کوشان کار کردم.

صلح‌جو: قصه‌ها را شما معمولاً به صورت داستان کامل می‌نوشتید؟

● آن‌ها را که نمی‌خواستم به نام خودم ثبت بشود، داستان ده صفحه‌ای کامل می‌دادم. آن‌ها را هم که خودم می‌خواستم به نام خودم باشد، فیلمنامهٔ کامل می‌دادم.

صلح‌جو: من حتی یادم است که در مجله‌های آن موقع، تبلیغ یکی دو تا از فیلمنامه‌های شما بود که گویا هیچ‌وقت ساخته نشد. مانند سام و بلقیس.

● بله. در آخرین لحظه اجازه‌اش را ندادند.

درستکار: مشکل شما با پهلبد از فیلم کندو شروع شد یا ریشه در گذشته داشت؟

● مشکل از فیلم مهر گیاه شروع شد. پهلبد هم مشکل نداشت و تقصیری هم نداشت. ظاهراً فرح دیبا آن موقع تشکیلاتی داشت که فامیل‌اش اغلب در مشاغل مختلف بر سر کار بودند، مثلاً قطبی، رئیس تلویزیون، پسر خاله‌اش بود. آن موقع در سندیکای هنرمندان، ارتباط صنفی ما با وزارت کار و فرهنگ و هنر بود. اما قطبی مرتب در کار ما دخالت می‌کرد و ما با او درگیری داشتیم. یک بار با او حرفم شد. او گفت که در قبال پنجاه میلیون تومان پول، شما بیایید و زیر نظر ما فیلم بسازید. شب انتخابات سندیکای هنرمندان بود. هر کس صحبتی کرد و من گفتم ما همواره با وزارت کار بحث داریم و آن‌ها حاضر نیستند هنرمندان را بیمه کنند. می‌گویند

هنرمند، کارگر نیست. بیمه‌های اجتماعی هم می‌گوید که شما تحت نظر فرهنگ و هنر هستید و بیمهٔ شما ربطی به ما ندارد. از آن طرف، تلویزیون اگر سندیکای هنرمندان را زیر پر و بال خود بگیرد، آن وقت حق تحمیل هر نوع نظری را دارد. می‌تواند فیلمبردار و کارگردان و عوامل فنی خودش را بگذارد و خیلی از اهل سینما عملاً بی‌کار می‌شوند. گفتم ما باید نان خودمان را از توی سفرهٔ خودمان بخوریم که زکریا هاشمی از ته سالن شیشکی بست. یک مرتبه سالن شلوغ شد. همه را آرام کردیم و من گفتم ایشان جزو کانون سینماگران پیشرو هستند و این شیشکی هم آرم حضورشان است! بالاخره انتخابات شد و طرح تلویزیون رد شد و باز همان آدم‌های سابق انتخاب شدند: جلال مقدم و امان منطقی و من و محمد متوسلانی و ناصر تقوایی. حسین مدنی هم منشی بود. این ناراحتی و درگیری «بالایی‌ها» با من از این‌جا شروع شد. وقتی فیلم مهر گیاه را ساختم، هژیر داریوش تلفن کرد و خواست فیلم را ببیند. فیلم را بدون صدا در سالن وزارت فرهنگ و هنر دید. بعد از پچ پچ‌های معمول، اعضای هیأت نُه نفرهٔ انتخاب، رأی گرفتند و همه با ورود فیلم به بخش مسابقهٔ جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران موافقت کردند. راستش این موضوع را تا به حال در جایی نگفته‌ام، اما فکر می‌کنم مهر گیاه یکی از بهترین فیلم‌هایی است که تا به حال در ایران ساخته شده است. خب، همه رأی مثبت دادند اما فیلم رد شد! بعد گفتند فیلم در بخش جنبی برای منتقدان خارجی و داخلی نمایش داده می‌شود. روزنامهٔ کیهان به این موضوع اعتراض کرد و نوشت که شما در گفت و گوهای قبلی گفته‌اید فیلم در هیأت نه نفره با اکثریت آراء پذیرفته شده، پس چرا دارید حرف خودتان را نقص می‌کنید؟ هژیر داریوش مصاحبه کرد و گفت: «مهر گیاه فیلم

فروتنانه‌ای است، اما ما می‌خواهیم بهترین باشیم نه فروتن»! بعد از این قضیه، تلفن کردند که بیایید از فیلم‌تان دفاع کنید. گفتم نقدهایی که آقای داریوش نوشته‌اند به عنوان نشانهٔ سواد ایشان موجود است. من بیایم از فیلم دفاع کنم و ایشان در مقام قاضی قرار بگیرند و من متهم؟ همان بهتر که شما بهترین باشید و من فروتن. فیلم را نمایش دادند و روزنامهٔ اطلاعات نوشت جای تأسف است که مهر گیاه در بخش مسابقه نیست. آن سال بود که لاکی لوچیانوی فرانچسکو رُزی جایزه گرفت. زنگ زدم و نیمه شوخی / نیمه جدی به داریوش گفتم: «هژیر، معنای بهترین را هم فهمیدیم!» رفتم به دفتر جشنواره که بغل سینما کاپری بود. گفتم آمده‌ام بروشورهای فیلم را بگیرم. کامران شیردل هم آن‌جا بود. پرسید چرا همه درهم‌اند؟ گفتم طوری نشده. می‌خواهند هژیر داریوش را بردارند و تو را بگذارند جای او! شب پایانی جشنواره، فرح دیبا با خدم و حشم و اسکورت فراوان به همراه دکتر بوشهری و منوچهر اقبال و پهلبد و بقیه آمد و از پوری بنایی (بازیگر مهر گیاه) پرسید: قضیهٔ این مهر گیاه چیست خانم بنایی؟ او هم جواب داد که فیلم ما را با نُه رأی از بخش مسابقه بیرون کشیده‌اند. فرح هم گفت: انشاءالله سال دیگر و فیلم بعدی. رفتند و فردا اول صبح پهلبد تلفن کرد و گفت شما امسال چه می‌خواهید بسازید؟ گفتم من یک فیلمنامه دارم به نام کندو. گفت بسازید و ما خودمان تهیه‌اش می‌کنیم و امکانات‌اش را فراهم می‌کنیم. من طرح ده صفحه‌ای کندو را آماده کردم و بُردم فرهنگ و هنر. روی همان طرح ده صفحه‌ای، با دستور جناب وزیر، پروانهٔ ساخت دادند. کار که شروع شد، کم‌کم فهمیدند اوضاع از چه قرار است. یک روز هم وسط کار آمدند و دوربین و تمام تجهیزات را بردند و یک حکم هم دادند به فریدون ری‌پور که فیلمبردار

فیلم و کارمند وزارت فرهنگ و هنر بود، که بلافاصله برگردد به اداره و کار تعطیل است. خلاصه رفتیم و با دردسر و عجز و التماس و زحمت فیلم را تمام کردیم. چون اصلاً سابقه نداشت که فیلمی را وسط کار توقیف کنند. یا نباید پروانهٔ ساخت می‌دادند یا منتظر نمایش فیلم کامل می‌شدند و بعد توقیف‌اش می‌کردند. نزدیکِ جشنواره هم بود. به سرعت فیلم را مونتاژ کردیم و به پاریس رساندیم و زیرنویس گذاشتیم که تماس گرفتند و گفتند برگردید که فیلم به کل توقیف شده است. مهدی مصیبی گفت مرا بی‌چاره و ورشکست کردی. چون او با فرهنگ و هنر سر این فیلم شریک بود. باز هژیر داریوش آمد توی استودیو فیلمکار و فیلم را دید و گفت به هر حال فیلم بروشور شده است و مجبوریم نمایش‌اش بدهیم. یادم هست روز اولین نمایش فیلم، کنار رکس هریسن بودم که هم مهمان جشنواره بود و هم از اعضای هیأت داوران. بهروز وثوقی هم بود. من برای مهر گیاه و زیر پوست شب روی سن نرفتم. بعد از نمایش کندو هم آمدم از سالن بزنم بیرون که بهروز وثوقی آمد و نگذاشت. لباس رسمی هم نداشتم. یک کاپشن جیر معمولی پوشیده بودم با یک شلوار لی. به قول هژیر داریوش، خیلی فروتنِ فروتن! بهروز وثوقی مرا هل داد روی سن و به رسم جشنواره، دختری هم آمد و حلقهٔ گلی به گردن ما انداخت که البته بهش گفتم این حلقه‌ها مال اسب‌هایی‌ست که در مسابقه برنده می‌شوند. من که اسب نیستم!

درستکار: می‌رسیم به اولین فیلم بلند مستقل شما یعنی کافر (۱۳۵۱) که چند سال بعد از شب قوزی ساختید. چه شد که سراغ چنین قصه‌ای رفتید؟

● من دنبال موضوعی بودم دربارهٔ آدم‌های حاشیه‌نشین طبقات پایین

اجتماع. می‌خواستم فیلمی بسازم دربارهٔ یک شخصیت که مفهوم توراث برای او معنایی ندارد. حالش از گذشته و نسل قدیم به هم خورده است. از یک طرف خنثی بودن پدرش را قبول ندارد و او را به باد انتقاد می‌گیرد و از طرف دیگر، به نظر نمی‌رسد که خودش هم راه تازه و راضی‌کننده‌ای پیش رویش باشد. در عین حال، یک جور گرفتاری تقدیری هم دارد که به شرایط و توارث و طبقه‌اش وابسته است و نمی‌تواند از آن رها شود. او به رنج و تلخی زندگی‌اش باور دارد و همین بدبینی از او آدم تک رو و تنهایی ساخته است.

عقیقی: فیلم شروع غریبی هم دارد. وقتی نقل قول نیچه روی صحنهٔ قدم زدن مهدی در خیابان می‌آید، توقع بیننده تا حد زیادی بالا می‌رود. گرچه شاید این توقع با دیدن فیلم برآورده نشود، اما همین گفتهٔ نیچه برای تماشاگر سینمای فارسی در آن سال‌ها باید مثل یک معما جلوه کرده باشد.

● بله، البته من سعی کردم که همین ایدهٔ نیچه‌ایِ فیلم را روی زمینه‌های آشنا پیاده کنم که برای بینندهٔ فیلم قابل درک باشد. یعنی با استفاده از شخصیت‌های آشنا، در محیط‌های آشنا و با اتفاقاتی که امکان رُخ دادن‌اش دور از ذهن نباشد. ریتم زندگی این آدم هم مانند عقیده‌اش دربارهٔ زندگی است؛ مقطع و متحرک. سرگردان است و پَرسه می‌زند و سعی می‌کند تلخی‌اش را پیوند بزند به تکه‌ای از امیدواری که بتواند زنده بماند. این امیدواری، همان دخترک است که تا حدی او را به زندگی وصل می‌کند. اما این اتصال به دلیل موقعیت این آدم، اتصال پایداری نیست.

عقیقی: در فیلم کافر، نکته‌ای هست که بعداً در فیلم‌های زیر پوست شب، مهر گیاه و کندو گسترش بهتری پیدا می‌کند و آن، مکث بر شخصیت

اصلی‌ست. ما در بسیاری از لحظه‌های فیلم با این آدم همراه هستیم و از او دور نمی‌شویم. این تأکیدها به نظر خودتان درست است؟

● بله. این آدم‌ها به قدری تلخ و تنها و سرگردان‌اند که پرداختن به آن‌ها و موقعیت‌هاشان یک جور مکث و تأمل لازم دارد. یعنی این‌ها به دلیل خاستگاه طبقاتی و موقعیت متزلزل زندگی‌شان و همین طور گز زندگی خاصی که بر روابطشان حاکم است، زیاد با دنیا قاطی نمی‌شوند و نمی‌توانند ثبات متکی بر دلبستگی به مکان و آدم دیگری را در خودشان تقویت کنند. ضربه زدنِ مهدی به دنیا در واقع ضربه زدن به خودش است. حتی دزدی کردن‌اش از سرزرنگی و با هدف موفقیت نیست. یک جور چنگ انداختن به موقعیت است که از این حالت تقدیری آویختگی بیرون بیاید.

صلح‌جو: که در آخر هم نمی‌تواند. مهدی وسط زمین و آسمان می‌میرد. نه پایش به زمین می‌رسد و نه می‌تواند به بالا حرکت کند. در همان حالت بی‌ثباتی و آویختگی، زندگی‌اش به پایان می‌رسد.

● بله. او نمی‌تواند از حد تقدیر خودش بالاتر برود.

عقیقی: از نظر تکنیکی، فیلم کافر به جز یکی دو صحنه، مثل صحنهٔ سقوط، ساختاری متعارف و معمولی دارد. خودتان در این مورد چه نظری دارید؟

● والله آن موقع، اغلب معتقد بودند که از نظر برداشت‌ها و بُرش‌ها، کافر متکی به تکنیک‌های سینمای غرب است. اما من خیلی به این قضیه کار نداشتم و آن چه را که با ذهنیت خودم جور بود، گرفتم و به نظرم ریتم خوبی هم داشت. برای آن فیلمنامه و شخصیت‌ها، ریتم فیلم تا حد زیادی متناسب با فضاسازی از کار درآمده بود. برای ساختن فضاهای فیلم هم

حقیقتاً خیلی زحمت کشیدیم. بعضی وقت‌ها، سکانس‌هایی بود که نورپردازی‌اش با آن پروژکتورها و وسایل آن موقع، ده ساعت طول می‌کشید. با آن کوچه‌های تنگ و دراز...

طوسی: فیلم در اصفهان فیلمبرداری شد؟

● بله.

درستکار: در مورد اشکالی هم که در موقع نخستین نمایش فیلم پیش آمد، صحبت کنید.

● صداهای فیلم اشتباه چاپ شده بود. صدای پردهٔ ۲ روی ۴، ۴ روی ۶ و ۶ روی... چاپ شده بود. حتی ۴۸ ساعت نمایش فیلم به همین صورت انجام شد تا کپی‌های تازه رسید.

صلح‌جو: حرف‌هایی هم در مورد درگیری عوامل فیلمبرداری با عده‌ای از مردم اصفهان در آن موقع وجود داشت.

● این برخورد به خاطر خصوصیات سعید راد بود که منجر به درگیری با تعدادی از مردم شد. البته خیلی سریع به پایان رسید و مشکل زیادی هم پیش نیامد.

عقیقی: در مورد تمرکز بر شخصیت اصلی در فیلم کافر، نکته‌ای هست که بخواهید اضافه کنید؟

● من همیشه حس کرده‌ام که سفر با مسافرش معنا دارد. یعنی موضوع به نسبت فرد معنا می‌گیرد و به تعبیری، سفر مشمولِ مسافر می‌شود. شخصیت ثقل هم در کنار شخصیت اصلی وجود دارد. در کافر این شخصیت کم‌رنگ است. یعنی شخصیت ثقل که آن دختر باشد، در حاشیه قرار دارد. اگر به فیلم‌های بعدی نگاه کنید، شخصیت‌های ثقل حضور پررنگ‌تری دارند. زن خارجی در زیر پوست شب، مهری در مهر گیاه

و آقا حسینی در کندو.

طوسی: پایان فیلم هم به شدت تلخ و غم‌انگیز است. مهدی مُرده و ما می‌دانیم که دیگر برنمی‌گردد، اما دختر هنوز توی کوچه ایستاده و باد و گرد و خاک، تنهایی او را بیش‌تر نشان می‌دهد.

● طبیعی بود که چنین آدمی که در چنگ تقدیر خودش اسیر است، پایان خوشی نمی‌تواند داشته باشد. فرجام او را محیط و زندگی و سرشت خودش تعیین می‌کند. شخصیت ثقل او هم که دختری کم سن و سال است و امید دیگری برای تغییر وضعیت خودش ندارد، نمی‌تواند ناگهان سرنوشت جدیدی پیدا کند. این پایان، منتج از همان مقتضیاتی بود که زندگی این آدم‌ها برایشان فراهم کرده بود.

طوسی: در پوسترهای تبلیغاتی فیلم، نام اسفندیار منفردزاده به عنوان آهنگساز فیلم کافر ذکر شده بود. چه شد که او عوض شد و حسین واثقی موسیقی متن فیلم را ساخت؟

● گرفتاری‌هایی پیش آمد. یعنی براساس ارتباط‌هایی که در آن زمان وجود داشت، نشد با هم کار کنیم. از این مسائل زیاد پیش می‌آمد. مثلاً تصنیف «بوی گندم، بوی خاک» را که شهیار قنبری نوشته بود و واروژان ساخته بود، اصلاً برای فیلم زیر پوست شب بود. اما اجازه ندادند. گفتند این از فیلم‌تان، آن از موضوع‌تان! این شعر و آهنگ را هم بخواهید رویش بگذارید، دیگر بیا و درست‌اش کن! که از خیرش گذشتیم و موسیقی سلیمان اکبری را گذاشتیم که بسیار زیبا بود و برندهٔ جایزهٔ سپاس هم شد.

طوسی: استنباط من این است که شما در ادامهٔ فیلم‌های‌تان هم از همکاری با منفردزاده طفره رفتید و از بیان علت‌اش هم همین‌طور. واقعاً مشکل خاصی وجود داشت؟

● من کار منفردزاده را خیلی دوست داشتم. بسیار مستعد و منضبط بود. ولی شرایطی که در آن زمان بر سینما حاکم بود و مسائلی که برای بعضی از ارتباطات پیش می‌آمد، این حرف را پیش می‌کشید که کار کردن با چه کسی عاقلاتر است، نه این که لزوماً کار با چه کسی نتیجهٔ بهتری می‌دهد. قطعاً کار با منفردزاده خیلی جذاب می‌شد و نتیجهٔ خوبی هم می‌داد. ولی با چه منتجاتی؟ این بود که با حسین واثقی کار کردم و نتیجه‌اش بد نشد. من از موسیقی همهٔ فیلم‌هایم راضی‌ام. واروژان هم کارش در دشنه خیلی خوب بود. در کندو هم همین‌طور. تصنیف بسیار خوبی در آن فیلم هست که پخش‌اش به شکل نوار کاست ممنوع شد و فقط در فیلم وجود دارد.

درستکار: به نظر می‌رسد که با دشنه می‌خواستید شکست تجاری کافر را جبران کنید؟

● نمی‌شود گفت که کافر شکست تجاری خورد. می‌شود گفت که کافر منفعت تجاری نداشت. چون با هزینهٔ نسبتاً کمی که صرف فیلم شد، در دورهٔ نمایش خودش، کم و بیش مخارج خودش را درآورد. در عوض، دشنه فیلمی بود که از نظر فروش، کاملاً موفق شد و در زمان خودش، خیلی به دل‌ها نشست و در شرایطی ساخته شد که تهیه‌کننده‌اش خارج از ایران بود.

صلح‌جو: دشنه با صحنه‌ای شروع می‌شود که زن از خانه‌ای که در آن زندگی می‌کرده، رانده می‌شود و تنها و بی‌پناه، در ساحل قدم می‌زند. در ادامهٔ مسیر حرکت این زن، ما با شخصیت مرد آشنا می‌شویم، یعنی عباس چاخان که نقش‌اش را بهروز وثوقی بازی می‌کند. با توجه به صحبت‌های قبلی شما دربارهٔ شخصیت اصلی و مرکز ثقل، ارتباط دو شخصیت اصلی فیلم دشنه را چه طور ارزیابی می‌کنید؟

● من در دشنه بیش‌تر سعی کردم که ترکیب این دو شخصیت را بیش‌تر احساس کنیم. یعنی حالا هر دوی این‌ها آدم‌های سرگردانی هستند که نقص شخصیت در هر دوی این‌ها حس می‌شود. یک زن بدکارهٔ خوش چهره و ساده‌لوح در کنار یک آدم چاخانِ سر و زبان‌دارِ دست به دندهٔ بیابانی. هر دوی این‌ها کمبودهایی دارند که در کنار هم سعی می‌کنند این کمبودها را جبران کنند. همین موقعیت، نقص آن‌ها را برطرف می‌کند. اگر زن با ذهن سادهٔ خودش میل دارد چیزی را بشنود، مرد همان چیز را به سادگی بیان می‌کند. این درست که بدبینی و بیهودگی، زندگی این‌ها را در میان گرفته است، ولی این ارتباط، نشانه‌ای از امیدواری دارد. اگر خیلی بدبینانه به بیهودگی‌ها نگاه کنیم، زندگی را سیاه‌تر کرده‌ایم. گاهی لبخند زدن به همین بیهودگی‌ها و ممکنات آینده می‌تواند خالی از فایده نباشد. این دو شخصیت سعی می‌کنند در ارتباط‌شان که خیلی هم سطحی‌ست، لبخندی به همین بیهودگی‌ها بزنند. نه مرد قوهٔ ثقل قابل اتکایی دارد نه زن. اما وقتی با هم‌اند، قوهٔ ثقلی پیدا می‌کنند و ترکیب مهاجمی به دست می‌آید که برای ادامهٔ زندگی لازم است. می‌بینید که زن با امید به این ارتباط است که با ممد دشنه درمی‌افتد. یا مرد می‌رود به جنوب دنبال جلال. هر چند که چاقو می‌خورد، اما پول را می‌گیرد و برمی‌گردد. یعنی انگیزهٔ حرکت و درگیری با مشکلات در این آدم‌ها ایجاد می‌شود. حرف من این بود که حتی در آدمی به سطحی بودن عباس چاخان هم می‌شود این انگیزه‌ها را به وجود آورد. صحنه‌ای هست که زن رفته و می‌خواهد مرد را از زندان بیرون بیاورد. عباس به هم سلولی‌اش می‌گوید: «من دلم برای این دُختره خیلی می‌سوزد، چون خیلی خُـر است. آمده من را از زندان مرخص کند. خیال می‌کند خاطر خواه‌اش شده‌ام». اما باز می‌بینید

که می‌رود در صحنه‌ای که توی برف نشسته است و کارت پستالِ گل بنفشه را پاک می‌کند، می‌بینیم که شاید به دلیل ساده‌لوحی یا پایداری آن دختر، بذری کاشته شده و اثری در زندگی این مرد به جا مانده که شاید حاضر باشد به خاطر آبیاری کردن آن بذر، کارهای مهم‌تری هم انجام بدهد.

صلح‌جو: یکی از مقایسه‌هایی که می‌شود بین دو فیلم دشنه و کافر انجام داد، مقایسهٔ بین دو شخصیت اصلی در این فیلم‌هاست. بین زن‌ها در این دو فیلم، نقاط مشترکی وجود دارد، در حالی که مردها کاملاً با هم متفاوت‌اند. عباس چاخان در دشنه تأمل و تعمقی نسبت به موقعیت خودش ندارد، در حالی که مهدی کافر کاملاً به وضع خودش آگاه است و فلسفهٔ رنج خودش را می‌داند.

● کافر با نیچه شروع می‌شود و دربارهٔ کسی‌ست که در خیابان به دنیا آمده و زندگی‌اش بی‌گذشته و بی‌آینده است. میلیون‌ها آدم مثل مهدی کافر وجود دارند. یکی‌شان شانس می‌آورد و می‌شود محمدکریم ارباب که از تخمه‌فروشی بغل سینما البرز شروع می‌کند و صاحب چهارده سینما و شش تا باشگاه و سالن می‌شود. همیشه تعداد مهدی کافرها و سرنوشت‌شان بسیار بسیار بیش‌تر از محمدکریم ارباب‌هاست. مهدی کافر، درست یا غلط، این مردانگی را درک می‌کند، اما دستش به آن نمی‌رسد و حدش وسط همان زمین و آسمانی‌ست که در آخر فیلم آن جا می‌میرد. ولی عباس در دشنه مدام دارد دروغ می‌گوید و در مورد مردانگی مبالغه می‌کند و آن را مضحکه می‌کند. هر چند که وقتی پای یک آدم دیگر به میان می‌آید، می‌فهمد که دیگر جای مسخره کردن نیست.

طوسی: این تظاهر به بی‌قیدی، نوعی ابراز وجود برای این آدم نیست؟

● چرا، دقیقاً. کمبودهای این زن، او را متوجه کمبودهای خودش می‌کند.

می‌بینید که وقتی عباس به زن می‌گوید که برای گرفتن پول‌ها بـه جنوب خواهد رفت، زن تا آخرین لحظه حرفش را باور نمی‌کند. امـا هـمین زن است که او را وادار کرده است که به جنوب برود. یعنی سادگی یک زن، مقامی ایجاد می‌کند که سبب‌پذیرا بودن مرد می‌شود. این قضیه به وفور در لایه‌های پایین این اجتماع وجود دارد. ممکن است بگویید در سطح آدم‌هـایی مـثل فـلان زن بـدکاره و فـلان رانـندهٔ بـیابانی، ایـن چـه جـور ارتباطی‌ست و چه فرهنگی‌ست و اصلاً این فرهنگ چـه مـعنایی دارد؟ بسیار خب، بَرَش دارید تا نباشد. این فرهنگ حاضر است و وجود دارد. یا شما این روابط را به شکل دُمَل‌های چرکین می‌بینید، یا به صورت معضل باید به آن پرداخت. اگر دمل است، خب نهادهای اجتماعی وظیفه دارند بَـرش دارنـد، امـا اگـر مـعضل است و دیـده مـی‌شود، دیگـر نـمی‌شود نادیده‌اش گرفت.

طوسی: در واقع، تـصویر ذهـنی زن، در عـینیت عـباس چـاخان مـتجلی می‌شود.

● بله. روی بدن عباس چاخان یک بـنفشه خـال کـوبی شـده است کـه می‌تواند عینیتی از نام و آرزوهای این زن باشد.

طـوسی: نکـته‌ای در دشـنه و کـافر هست. مـی‌بینیم کـه افـراد بـرای بـقای خودشان، گاهی اوقات به ارزش‌های انسانی پشت پا می‌زنند. پـولی کـه عباس می‌گیرد، مال آن زندانی‌ست. اما این پول را برای مصارف زندگی خودش خرج می‌کند. شما چرا این قدر بی‌رحـمانه بـه ایـن آدم‌هـا نگـاه کرده‌اید؟

● مـن بـی‌رحـمانه نگـاه نکـردم. ایـن فـرهنگ ایـن آدم‌هـاست و جـزو قوانین‌شان است. شما اگر به تاریخ فرهنگ این جور آدم‌ها نگاه بکـنید،

مثلاً در ایتالیا، می‌بینید که فلان سرگروهِ باج‌گیر محلی می‌گوید: «من از رقیب‌ام رنجیده نیستم. ضرری هم به من نزده. حتی دوست‌اش هم دارم. ولی باید برای بقا تلاش کنم. پس یا من باید او را بکشم یا او من را.» شاید بگویید که چنین قوانینی نباید باشد. خب بله، نباید باشد. ولی وقتی که هست، فقط از طریق نمایش حقایق وجودی‌اش است که می‌توانید به ماهیت‌اش پی ببرید. آن زندانی در زندان به عباس دروغ گفته. یعنی گفته است که دوست من به من خیانت کرده است، در صورتی که نکرده بود. حتی برادر آن زندانی هم حاضر نشد برود دنبال پول. این پول، حلال می‌ماند برای عباس. چون یکی دروغ می‌گوید و دیگری هم زیر بار نمی‌رود. عباس دنبال پول می‌رود و بابت‌اش چاقو هم می‌خورد. پس حق‌اش است، چون پول مفت از کسی نگرفته است. به هر حال، انفعالی که در اغلب این شخصیت‌ها هست، در عباس هم وجود دارد. او هم جزو آدم‌هایی‌ست که به رغم بی‌قیدی و بی‌خیالی ظاهری‌شان به شدت ضربه‌پذیرند.

صلح‌جو: به هر حال، این شخصیت نگاه تلخ و سیاهی به دنیا ندارد، برخلاف مهدی کافر.

● خیلی با هم تفاوت دارند. مهدی کافر بی‌کار است. پشتوانه‌ای ندارد و دست به دزدی می‌زند. عباس ساغل است شغل‌اش رانندگی‌ست و به ظاهر نیازی به دختر ندارد. مهدی آلودهٔ سرنوشت دختر می‌شود، اما عباس مکمل شخصیت زن است. گرچه در ابتدا سعی می‌کند که این مکمل بودن را نپذیرد. تولستوی می‌گوید: «یتیم‌ها بوی هم را می‌فهمند» آن چه که دو شخصیت اصلی دشنه را به هم مربوط می‌کند، بی‌هدفی و بی‌مایه بودن مرد از یک طرف است و بی‌پناهی زن از طرف دیگر.

عقیقی: البته این ایده‌ها در فیلم هست، اما خیلی قوام پیدا نمی‌کند و باعث نمی‌شود که دشنه در میان فیلم‌های آن دوره به کار شاخصی بدل شود. خودتان این طور فکر نمی‌کنید؟

● بله. باز هم باید فکر کرد که آیا می‌شد فیلم بهتری بشود؟ من فکر می‌کنم اگر فضا و شرایط اقتصادی بهتری وجود داشت، حتماً بهتر می‌شد.

طوسی: البته در همین شکل فعلی هم در مقایسه با فیلم‌هایی مثل رقاصه (شاپور قریب) که سعی می‌کردند در این مسیر حرکت کنند، موفق‌تر به نظر می‌آید. در بعضی از فیلم‌های متفاوت که دربارهٔ زندگی طبقات پایین اجتماع ساخته می‌شد، آدم‌ها محکوم به تحمل یک زندگی نکبت‌بار هستند و مرگ آن‌ها در حکم نوعی کنار آمدن با وضعیت تلخ و بغرنج پیرامون‌شان است. در حالی که دشنه با یک پایان‌بندی منطقی به اتمام می‌رسد، یعنی نه یک جور تأیید ضمنی تلخی و مرگ و نومیدی تراژیک این آدم‌هاست و نه لزوماً یک پایان خوش تحمیلی دارد.

صلح‌جو: عباس چاخان از نظر من یک بچه است و لکنت‌اش هم نشانهٔ بچه بودن‌اش است. به رغم چاخان بودن‌اش، وقتی دارد با دختر حرف می‌زند، احساس می‌کنیم شیرین زبانی و منم زدن‌هایش ناشی از بچگی اوست. در مقابل، بنفشه گاهی برای او حکم یک مادر را پیدا می‌کند. یعنی بنفشه برای او جایگاه امنی مثل یک مادر دارد و بزرگ‌تر از او به نظر می‌رسد.

● بله، این حرف واقعاً درست است. یک دختر ده ساله، ده سال بیش‌تر از یک پسر هم سن خودش می‌فهمد. یک زن در بیست سالگی وقتی مادر می‌شود پانزده سال بیش‌تر از شوهرش می‌فهمد. این احساس مسئولیت

است که گنجایشی در زن به وجود می‌آورد تا بتواند مسائل و معانی و راه‌ها را سریع‌تر از مرد درک کند. این موضوع در تمام ازدواج‌ها هست.

درستکار: چرا در فیلم‌های شما همیشه با شخصیت‌هایی برگرفته از محیط‌های پایین شهر مواجه می‌شویم؟ آدم‌های بی‌قید و خیابانی و... در کافر و دشنه هم همین طور است. فکر نمی‌کنید این موضوع در فیلم‌هایتان نوعی دافعه ایجاد می‌کند؟

● نه، چون این محیط جای شکل‌گیری همین آدم‌هاست.

طوسی: ولی لحنی که شما برای این آدم‌ها در نظر می‌گیرید، هویتی فراتر از واقعیت پیرامون‌شان به آن‌ها می‌دهد. به هر حال، نگاهی ستایش‌آمیز به آن‌ها دارید. علت چیست که شما آدم مورد علاقه‌تان را از میان چنین آدم‌هایی و از درون چنین محیط‌هایی انتخاب می‌کنید؟

● خب برای این که من آن‌ها را دیده‌ام. گفتم که من اهل سفرم. سفر هم فقط شامل مسافرت از شهری به شهر دیگر نیست. من قهرمان‌های سنگلج را دیده‌ام. یکی‌شان به نام کریم درویش، محبوب دل‌ها بود. خیلی‌ها دوست‌اش داشتند. یکی هم بود درست مثل مهدی کافر به نام مصطفی زاغی که با چاقو کریم درویش را کُشت. بچه بودم و یادم هست که دیدم تمام حسن‌آباد برای کریم درویش گریه می‌کرد. شما تناقض این ارزش‌ها و تصادم این شخصیت‌ها را وقتی می‌توانید توجیه کنید و درک کنید که متوجه شوید یک انقلاب موذیانه برای تغییر ارزش‌ها اتفاق افتاده است. یعنی قهرمان اصلی محکوم به فناست و شما مجبورید قهرمان بدلی را بپذیرید. همان چیزی که در قصهٔ داش‌آکل هدایت هست.

عقیقی: شخصی مثل مهدی کافر به نظر شما ضدقهرمان هست یا نیست؟

● اگر زنده بماند ضدقهرمان است. اگر کشته بشود، ضدقهرمان نیست.

عقیقی: خب، همین حرکت بر لبه باریک است که سرنوشت این آدم‌ها را جالب توجه می‌کند. شما در فیلم‌هایتان از سرپیچ ضدقهرمان‌ها وارد سینمای ایران می‌شوید. یعنی آن‌ها را در فیلم‌هایتان جاری می‌کنید. چه چیزی باعث می‌شود که شما در فیلم‌ها ـ برخلاف فیلمنامه‌ها ـ فقط به ضدقهرمان‌ها اشاره کنید و به طرح آن‌ها بپردازید؟

● به اعتقاد من، ما نه تنها باید به تحقیق، بلکه به تحلیل دقیق ضدقهرمان‌ها می‌پرداختیم. ما یک تحول در پیش داشتیم. این روشن بود. شما نشانه‌هایش را در سینمای آن دورهٔ ایران می‌بینید. در رگبار بیضایی می‌بینید. در کندو هم همین طور. اگر ضدقهرمان‌های ما تحلیل نشده بودند مطمئن باشید که ما در همین جنگ خیلی دردسر داشتیم. این آدم‌ها در همین جنگ هم خیلی زیاد بودند. همین مهدی کافرها که از دل همین خاک بیرون آمده بودند. یعنی یک جور عِرق و غیرت که انگار باید حتماً حادثه‌ای پیش بیاید تا خودش را نشان بدهد.

عقیقی: شما در بحث قبلی، به مطلب پرویز دوایی اشاره کردید که دربارهٔ اهمیت و تقدیس قهرمان‌های مثبت و قطب خیر در سینما بود. اما جالب است که وقتی خودتان وارد سینما می‌شوید، کاملاً برعکس عمل می‌کنید. یعنی در فیلم‌ها همیشه با شرایط تلخی مواجه هستید که تراژدی در ذات‌اش است. خودتان این تلخی را در مقایسه با حرف قبلی‌تان چه طور توجیه می‌کنید؟

● ببینید، شما از گذری می‌گذرید که پشت‌اش باغ عواطف ملی ما است، باغ حافظ و سعدی و خیام و وحشی بافقی و مولاناست. اما از این گذر همه عبور نمی‌کنند. آدم‌هایی مثل احمد سروش هستند که عبور می‌کنند اما بسیار اندک‌اند. گذر دیگری هم هست که پشت‌اش معلوم نیست. از

گذر اول، آدم‌های آگاهی عبور می‌کنند، اما از گذر دوم، لزوماً آدم‌های دانایی عبور نمی‌کنند. ولی این آدم‌ها می‌توانند اهل عمل باشند. می‌توانند مانند مهدی کافر به بی‌راهه بزنند و عصیان فردی داشته باشند و می‌توانند جلوه‌ای دیگر داشته باشند مانند آدم‌هایی که در جنگ عمل کردند و... .

عقیقی: سؤال‌ام را تکرار می‌کنم. اگر شما به قهرمانان رویایی سینمای کلاسیک باور دارید، چه طور خودتان وقتی می‌خواهید فیلم بسازید، شخصیت‌هایی را به وجود می‌آورید که پُر از لطمه‌پذیری و مصیبت و تراژدی‌اند؟ این یک جور تأیید ضمنی این نکته نیست که دوران خوش‌بینی و قهرمان‌پروری به سر رسیده و الگوهای آن رنگ باخته‌اند؟

● طبیعی‌ست. من شین را مثال زدم، اما همین قهرمان را با تمامی آرمان‌های آمریکایی‌اش بفرستید وسط دیسکوهای امروزی، ظرف چند دقیقه له و لورده می‌شود. چون دوره‌اش گذشته است. اصلاً در فضای این دوره نمی‌تواند دوام بیاورد.

عقیقی: مسأله این است که قهرمانان جامعهٔ کلاسیک قادرند، ولی قهرمانان جامعهٔ مدرن اسیر تقدیرند. این تمایز بین این شخصیت‌ها همیشه وجود دارد.

● می‌خواستم به همین موضوع اشاره کنم. اگر ما انسانی باشیم که آرمان خودمان را از دست داده‌ایم، خب اسیر دست تقدیریم. اما همان آرمان و انگیزه از ما انسانی قادر و مقتدر می‌سازد؛ یعنی باعث می‌شود که تا حدی بتوانیم تقدیر را تغییر بدهیم یا لااقل با آن در بیفتیم.

صلح‌جو: مانند شین که در واقع، توی رویاهای آن بچه باقی می‌ماند. وگرنه، شین در همان نظامی که خودش هم به وجود آورده، نمی‌تواند باقی بماند.

عقیقی: ولی قهرمان آقای گُله که ابعاد حماسی ندارد و به شدت واقعی‌ست. جایگاه طبقاتی‌اش هم این واقع‌گرایی را تشدید می‌کند. حتی ناتورالیسمی در کافر، دشنه و زیر پوست شب وجود دارد که به آن ابعاد ضدحماسی می‌دهد.

صلح‌جو: خب این، دلایل اجتماعی هم دارد. جامعه‌ای که سینمای موج نو و به تبع آن فیلم‌های آقای گُله مطرح می‌کند، جامعه‌ای‌ست که به هیچ نظم و قانونی پای‌بند نیست. یکی از نشانه‌هایی که مرگ محتوم این شخصیت‌ها را باورپذیر می‌کند، تقدیر تلخی‌ست که از تفاوت بین فقیر و غنی، تنهایی فرد در مقابل جمع و اساساً مفهوم تبعیض ناشی می‌شود. اتفاقاً الآن به یاد شخصیت فرخ ساجدی در فیلم کافر افتادم. او هم برشی از شخصیت مهدی کافر است. در عین این که او را درک می‌کند، با او درگیر می‌شود، در عین حال، نجابتی هم دارد که تفاوتی میان خودش و مهدی کافر ایجاد می‌کند.

● به هر حال این نسل محکوم به زوال است. چه نجیب و چه نانجیب!

درستکار: می‌خواهم بدانم تأثیرات متقابل این شخصیت‌های سینمایی و جامعه چه طور است؟ کدام یک منتجِ از دیگری‌ست؟ یعنی فیلم‌ها هستند که این شخصیت‌ها را در دل جامعه می‌پرورانند و بعداً در زمینه‌های مختلف، کاربُردشان را نشان می‌دهند یا برعکس، جامعه است که شخصیت‌ها را به وجود آورده و فقط ثبت‌اش به عهدهٔ سینماست؟

● این شخصیت‌ها هستند و باید روی این‌ها تحقیق و تأمل بشود. ما باید به این شخصیت‌ها بگوییم شما ارزش دارید. قاسم سیاه در زیر پوست شب که تمام شادمانی‌های زندگی‌اش در صورت مجروح و کتک خورده و ارضاء فردی‌اش و نگاه به آن هواپیمای در حال پریدن خلاصه می‌شود،

ارزش دارد. چون وجود دارد، باید درباره‌اش حرف بزنند، کما این که حرف می‌زنند، سرمایه می‌گذارند. بحث تأمل روی این آدم‌ها لزوماً به معنای تأییدشان نیست. اما بحث ماندگاری و ثبت این‌ها را در تاریخ معاصر ما پیش می‌کشد. این‌ها ارزش‌هایی را هم در خودشان می‌پرورانند. من نمی‌گویم که تباه‌کاری‌ها باید تشویق بشود. اصلاً. ولی می‌گویم تغییر و تَغَیُّر این شخصیت‌ها را باید محاسبه کرد. جنگ ایران و عراق شاید جای مناسبی باشد برای این که ما این آدم‌ها را، این تغییر و تغیّرها را ببینیم و درک کنیم.

درستکار: اگر بپذیریم که این آدم‌های حاشیه‌نشین برای تثبیت یک سری ارزش‌های جدید به میدان می‌آیند، وقتی آن موقعیت تمام می‌شود طبیعی است که ارزش‌های جامعه هم تغییر می‌کند و... این تغییر موقعیت را چه طور تحلیل می‌کنید؟

● این آدم وقتی در چنگ تقدیر قرار می‌گیرد و مثل مهدی کافر، دوربین به جای او سقوط می‌کند، یعنی سقوط ارزش‌ها همراه اوست. اما ذاتِ معنا هنوز در کوچه‌ها می‌گردد و گم نشده است.

صلح‌جو: این آدم وقتی خودآگاهانه به مسلخ می‌رود، یک قهرمان حاشیه‌نشین و مطرود است. اما اگر به مصدر قدرت برسد، ضدقهرمان خواهد بود و کارکردش کاملاً تغییر می‌کند.

طوسی: به نظر من شخصیت‌های شما حالت تلفیقی دارند. یعنی نگاه نیچه‌ای شما به موقعیت و جایگاه شخصیت‌ها با نوعی جبرگرایی آمیخته می‌شود اما مفهوم و فرهنگ ایرانی‌اش را از دست نمی‌دهد. به همین دلیل انتزاعی بودن‌اش حس نمی‌شود و برای تماشاگر ایرانی کاملاً قابل درک است.

● خب این هم به جغرافیا مربوط است و هم از شگفتی‌های هنرهای نمایشی‌ست. نیچه می‌گوید: «از کجای چشمه که اوباش بنوشند آب‌ها همه زهرآگین است» اما باید اوباش را از آدم‌های حاشیه‌نشین جدا کرد. بله، من هم می‌فهمم که این‌ها قابلیت تبدیل شدن به اوباش را دارند، ولی به خودی خود لمپن نیستند. این بحث لمپنسیم که راه انداختند کاملاً بی‌معناست. لمپن، پس‌ماندهٔ بی‌فایدهٔ مریضِ مریض‌کننده است. حرف اصلی این است، من می‌گویم باید این‌ها را شناخت.

طوسی: اگر این تعاریف متداول به نظر شما غیرمنطقی و واهی‌ست، ما چه طور می‌توانیم ابی و مهدی کافر را از این تعاریف جدا کنیم؟

● وقتی می‌توانیم این کار را بکنیم که بفهمیم‌شان و [اشاره به صحنهٔ برداشتن صندلی در کندو]، صندلی‌شان را بهشان پس بدهیم. ارزش‌هایشان را به آن‌ها برگردانیم و آن فاصلهٔ کثیف و حزن‌آمیز را برداریم.

صلح‌جو: حضور این‌ها در شرایط سخت هم قابل تشریح است. وقتی جنگ پیش می‌آید، چه کسانی نفع می‌برند و چه کسانی قربانی می‌شوند؟

● همین اتفاق را در جنگ ویتنام می‌بینید. جوان آمریکایی به جنگ می‌رود و قربانی می‌شود، اما منفعت این جنگ نصیب دیگران می‌شود. خب آیا این جوان را باید لمپن دانست؟

صلح‌جو: لمپن واقعی کسی‌ست که وقتی اولین صدای گلوله را می‌شنود، قیمت جنس‌های توی انبارش را بالاتر می‌برد.

عقیقی: نکته‌ای فراموش می‌شود و آن این است که اولاً تعریف لمپن در جایگاه طبقاتی‌اش مشخص نمی‌شود، در حضور اجتماعی‌اش معنا پیدا می‌کند. تعریف منسوخ شدهٔ قبلی‌اش هم مربوط به انقلاب فرانسه و

شرایط خاص آن دوره است. وگرنه، شما الآن در جامعه به راحتی به بازاری لمپن و پزشک لمپن برخورد می‌کنید و متوجه می‌شوید که با تغییر شرایط اجتماعی، تعریف‌ها هم تغییر می‌کنند.

● ماتریالیسم هر جا زورش به شما نرسد، یا شما را متهم می‌کند که بچه‌اید، یا لمپن‌اید، یا دیوانه‌اید. اگر از اقشار پایین اجتماع باشید لات و لوت و لمپن خطاب‌تان می‌کنند. اگر از نسل جوان میانه حال اجتماع باشید می‌گویند بچه‌اید و نمی‌فهمید. اگر هم از قشر تحصیل کرده و جا افتادهٔ جامعه باشید می‌گویند روشنفکر برج عاج‌نشین و قاطی کرده و دیوانه‌اید. چرا؟ چون شما اگر بتوانید واقعیت موجود را مقابل آینهٔ حقیقت قرار بدهید، منفجر می‌شود. نمی‌تواند حقیقت وجود خودش را تحمل کند.

عقیقی: آیا شخصیتی مثل مهدی کافر می‌تواند سرنوشتی غیر از تراژدی داشته باشد؟ یعنی قضاوت شما صرفاً جنبه نمایشی دارد یا داوری تاریخی‌تان هم همین است؟

● نه، مهدی کافر به دنیا آمده است برای آن که نمایندهٔ همان بچه‌های دور و برش باشد. سرنوشت‌اش از سرنوشت آن‌ها خیلی جدا نیست.

طوسی: این تراژدی به عقیدهٔ شما، سرنوشت ازلی / ابدی قشر سوم در جامعهٔ ما نیست؟

● نه، تعمیم‌اش نمی‌شود داد. جامعهٔ ما با همهٔ جوامع فرق دارد. جامعهٔ ما توارثی دارد که این توارث در مسائل فرهنگی و فلسفه و عرفان ما وجود دارد. حتی با شواهد حیرت‌انگیز متافیزیکی هم تطبیق می‌کند. ما در اصفهان دو تا برج کوچولو داریم که خیلی معصومانه و فروتن ایستاده‌اند و برای دنیا شکلک درمی‌آورند! فرهنگ ملی و ایرانی ما به هر حال وجود دارد و عِرق و ریتم و تناسب و توارث خودش را هم دارد. چند اشارهٔ

ظریف و مناسب هم در این جغرافیا هست. ما بهترین خاویار دنیا را داریم. یعنی بهترین اسپرم دنیا را داریم. حالا اگر خودمان از آن استفاده نمی‌کنیم و جای دیگری اثر می‌کند، بحث دیگری‌ست. ما بهترین زعفران دنیا را داریم. یعنی بهترین منبع برای هوش و ذوق و حافظه و فلسفه و فرهنگ دنیا را داریم. باز این که از آن استفاده می‌کنیم یا نه، موضوع دیگری است. ما بهترین پستهٔ دنیا را داریم، یعنی یکی از غنی‌ترین منابع مؤثر بر ژنتیک و توارث. به گره‌هایی که منظم و با تناسب‌اند و دست‌های کودکان کم‌سواد و بی‌سواد آن‌ها را گره زده نگاه کنید. همان کار را کامپیوتر هم می‌تواند انجام بدهد، ولی با ماندگاری دستاورد بشر می‌تواند کاری بکند؟ بحث بر سر برتری ایرانی نیست. صحبت از این است که این‌ها مال ماست. لازم نیست کسی نگران حافظ و مولانا و مفاخر ما باشد.

پس این توارث را نباید تحمیق کرد. ما باید بتوانیم آن لات چاله میدانی را بفهمیم و زبان‌اش را درک کنیم و دوست بداریم تا سهراب سپهری و پروفسور حسابی. به این فاصله‌ها باید با تناسب نگریست وگرنه باید بنشینیم و تاریکی‌ها را اندازه بگیریم که کار خیلی تلخی‌ست.

درستکار: می‌توانم بپرسم ریشهٔ این حس غریب ناسیونالیستی شما در کجاست؟

● برای این که شما هر چه از این آب و خاک بیش‌تر بدانید، عشق‌تان بیش‌تر می‌شود. و تمام عشق یعنی دانستن. وقتی عاشقی که کامل ببینی. باقی‌اش غریزه است یا تفاهم. دانستن چیز دیگری‌ست.

درستکار: از حرف‌هایتان این طور استنباط می‌کنم که به نظر شما مردم ایران مردم بسیار دانایی هستند و ...

● نه، منظورم دانستن یک موضوع از دید یک فرد است. وقتی شما

موضوعی را دانستی، نمی‌گذاری به دانسته‌هایت توهین بشود و اگر نگذاشتی به دانش‌ات توهین بشود، می‌شوی افراطی و مشکل‌پسند و رادیکال. ولی اگر گذاشتی به آگاهی‌ات توهین بشود، جایت همه جا باز است.

عقیقی: نگران نبودید که بینندگان فیلم‌های شما، شخصیت‌هایی مانند مهدی کافر و ابی و قاسم سیاه را با شخصیت‌های جعلی فیلم‌های فارسی اشتباه بگیرند؟ چون به هر حال، نمی‌شود کتمان کرد که این آدم‌ها وجوه مشترکی دارند و همین‌طور فیلم‌های شما با فیلم‌های فارسی. نگران این مشابهت‌ها نبودید؟

● خب این نگرانی همیشه هست. کاریش هم نمی‌شود کرد. همیشه هست.

طوسی: چون این مؤلفه‌های مشترک در فضا، معماری، اشیاء و لحن آدم‌ها هم وجود دارد، در این باره توضیح بیشتری بدهید.

● بحث این‌جاست که ما در سینمای ایران به نظر من، نوعی بیورئالیسم ملّی داریم که با آن به شیوه‌های مختلف مشغول هستیم. این بیورئالیسم در ذات ایرانی‌ست و مثلاً نمی‌شود با نئورئالیسم فرنگی عوض‌اش کرد. ما ناچاریم در امتداد همین بیورئالیسم، مسائل‌مان را بیان کنیم، اگر در مقطع خاصی کافی نباشد. برای آن که بتوانیم با همین زبان، حرف‌مان را بفهمانیم. اگر در کافر چنین تردیدی وجود دارد و نزدیکی با سینمای آن دوره هست، در زیر پوست شب موضوع را امتداد می‌دهم و تا حدی از تشابهات کمتر می‌شود. بعد شما می‌بینید فیلمی مثل مهر گیاه ساخته شده است که اصلاً با آن تشابهات قبلی نمی‌خواند و به کل چیز دیگری‌ست. یعنی آن جا شما با سفر جان مواجه‌اید که به فیلم‌های فارسی آن دوره

نزدیک نیست. بعد هم کندو هست که ظاهرش به سینمای فارسی نزدیک است اما لحن و موقعیت آدم‌اش متفاوت است و در همین امتداد فیلم‌هایی که نام بردم قرار دارد. ابی در کندو خیلی از مهدی کافر دور نیست، اما سعی شده تا لحن و موقعیت‌اش، او را به امتداد راه تازه‌ای بکشاند.

طوسی: می‌خواهم بحث تأثیرپذیری شما از فیلمسازان دیگر را پیش بکشم بدون آن که هدفم از طرح این سؤال، این باشد که شما را به تقلید از کسی متهم کنم. معمولاً هر فیلمسازی از فیلم‌ها و فیلمسازان محبوب‌اش تأثیر می‌گیرد و حال و هوای آدم‌ها و فضاسازی فیلم‌های مورد علاقه‌اش بر او در کارهایش اثر می‌گذارد. نوع ضدقهرمان در فیلم‌های شما و پایان‌بندی خاصی که انتخاب می‌کنید، مثلاً شخصیتی که آگاهانه به پیشواز سرقت یا موقعیتی می‌رود که شکست یا مرگ محتومی انتظارش را می‌کشد، تشابهی با بعضی از فیلم‌های فرانسوی دارد؛ به خصوص کارهای ژان پی‌یر ملویل.

● من عاشق فیلم‌های ژان پی‌یر ملویل هستم. به خصوص از نظر تکنیکی، فیلم‌های ملویل شگفت‌انگیزند. یکی از صحنه‌های سرقت را در فیلمی از ملویل به یاد دارم که خیلی وقت پیش دیده‌ام. شاید بیش از سی سال پیش. چند سارق در ماشین نشسته بودند و هوا بارانی بود. آن‌ها نزدیک یک بانکِ دور افتاده بودند و منتظر موقع مناسب در سکوت. جای دوربین، اندازهٔ نماها و فضاسازی بی‌نظیر بود. همین‌طور فیلم‌های گنگستری دههٔ ۱۹۵۰ فرانسه که طعم تلخ قهوهٔ فرانسوی را دارند و یک پیش‌داوری بسیار عمیق و متفکرانه از موقعیت انسان در آینده در دل این فیلم‌ها وجود دارد. انگار دوربین دلواپس این شخصیت‌هاست. همیشه

این تصاویر، مرا یاد نقاشی‌های مونه انداخته است. در نقاشی‌های مونه، غم و اندوه زیبا و حیرت‌انگیزی را بیان می‌کند که گویی اثرش را بعداً خواهیم دید. یک جور جامع نگری به هم پیوستهٔ گرم با درون یخ زدهٔ سرد که آدم را مجذوب می‌کند به حواس متفاوت خودش. نقاشی‌های سزان هم همین‌طور است. وقتی نقاشی‌های او را از آدم‌های درحال استحمام می‌بینید، انگار دلواپسی نقاش را برای این انسان‌ها حس می‌کنید. فُرم نقاشی‌ها هم همین را می‌گوید: ابعاد رنگ‌ها، اندازهٔ ستون‌ها و... خلاصه‌اش این که فیلم‌های ملویل بسیار استادانه‌اند. به خصوص ساموراییی که اثر بی‌نظیر و ماندگاری‌ست. این امکان هست که تنهایی و بی‌پناهی شخصیت‌ها در فیلم‌های ملویل و سرنوشت تراژیک مثال بر کارمن تأثیر گذاشته باشد. اما آدم‌هایی مثل مهدی کافر، قاسم سیاه و ابی به شدت وابسته‌اند به فضا و جامعه و فرهنگ خودمان. همان جور که آدم‌های ملویل به رغم ظاهر گنگستری آمریکایی‌شان که شاید بیننده را به اشتباه بیندازد، کاملاً فرانسوی‌اند. همان‌طور که گفتم، جذابیت این آدم‌ها به دلیل پیوند عمیق‌شان با فرهنگ فرانسوی هم هست. پس اگر هم تأثیرپذیری باشد، بدون آن که با بیورئالیسم ایرانی آمیخته شود نمی‌تواند حضور و ظهور پیدا کند.

صلح‌جو: در فیلم کافر ما با شخصیتی آشنا می‌شویم که در موقعیتی تراژیک گرفتار است. مهدی کافر، مادر ندارد و پدر فقط یک جسم خنثی و بدون عمل است. اما در فیلم دشنه با شخصیت متفاوتی مواجه هستیم و بار تراژیک کم‌تری به فضا و موقعیت می‌دهید. خودتان این فاصله را با دیگر فیلم‌هایتان می‌پذیرید؟

● نه. خیلی از هم دور نیستند. امضاهایی وجود دارد که بین این فیلم‌ها

شباهت و نزدیکی ایجاد می‌کند. مثلاً بین دشنه و کندو. در دشنه‌در آن شب آخر، عباس چاخان و بنفشه کنار رودخانه نشسته‌اند. عباس چاخان زخمی‌ست و انگار از سر آسودگی، برمی‌گردد به سمت دوربین و سیگارش را فوت می‌کند. عین این نما در کندو هست. جایی که ابی رو به دوربین همین کار را انجام می‌دهد. می‌توان گفت در کندو شخصیت عباس چاخان، واضح‌تر شده است و برای سفر جبر آماده‌تر. در دشنه، عباس چاخان به بنفشه می‌گفت که او را به قهوه‌خانهٔ «خوراک‌پز» می‌برد، اما هیچ‌وقت موفق نمی‌شود چنین کاری بکند. در کندو، ابی واقعاً آقا حسینی را به قهوه‌خانه می‌برد و این بار، حوادث فیلم در آن محل شکل می‌گیرد. یعنی در دشنه نشانی می‌دهیم و در کندو دنبال نشانی می‌رویم.

طوسی: یکی از ویژگی‌های دشنه، فیلمبرداری خوب نعمت حقیقی است. با توجه به آن که این فیلم، اولین همکاری شما و حقیقی بود، چه طور به هماهنگی رسیدید؟

● کار کردن با نعمت حقیقی خیلی راحت است. او بسیار فهیم و با استعداد و بشاش است و هر کارگردانی را سر ذوق می‌آورد. اهل لفت و لعاب هم نیست. وسواس بعضی از فیلمبردارها گاهی کارگردان را عاجز می‌کند و از احساسی که صحنه را برای آن آماده کرده است، بیرون می‌آورد. اما نعمت حقیقی اصلاً این مشکلات را ندارد.

طوسی: چرا همکاری شما با حقیقی ادامه پیدا نکرد؟

● خب، آن هم شرایطی داشت. مثلاً در زیر پوست شب خودم تهیه‌کننده بودم و از طرفی هم نعمت حقیقی سر کار دیگری بود. با باربد طاهری کار کردم ولی اصلاً از فیلمبرداری‌اش راضی نبودم. این فیلم از نظر فیلمبرداری‌اش صدمهٔ زیادی خورد. البته در زمان نمایش فیلم با تمهیدات

لابراتوری خاصی که در نظر گرفتیم بعضی از مشکلات رفع شد ولی در عمل از نظر تکنیکی ایرادهایی بر فیلم وارد است. اما با نعمت حقیقی بر سر فیلم دشنه خیلی راحت بودم و اختلاف نظر به هیچ وجه وجود نداشت.

طوسی: یکی دیگر از ویژگی‌های فیلم دشنه مرزبندی شما بین شخصیت‌های فیلم بر حسب ارزش‌های آن‌هاست. شما نمی‌گذارید هیچ‌کس به راحتی با مرگ کنار بیاید. تنها کسی که شایسته و برازندهٔ مرگ است، شخصیتی به نام ممد دشنه‌ست که حسین گیل نقش‌اش را بازی می‌کند و می‌توان گفت بی‌هویت‌ترین آدم فیلم است. ولی شما با بقیه به نحو مسالمت‌آمیزی رفتار می‌کنید.

● او هم بی‌هویت نبود. او عاشق بنفشه بود؛ منتهیٰ به شیوهٔ خودش و به قول بنفشه؛ سنگ خودش را به سینه می‌زد. این آدم می‌دانست که بچهٔ کجاست و سرنوشت‌اش چیست. بنابراین، سعی می‌کرد در محدودهٔ خودش و در ضمیر خودش او را بپذیرد.

صلح‌جو: به نظر می‌رسد که حضور زن جلوهٔ سمبلیک دارد. عشق این آدم به بنفشه مثل عشقی‌ست که همهٔ دیکتاتورها به حکومت‌شان دارند. یعنی معشوق، نماد حکومت و قدرت‌طلبی‌ست. به همین دلیل، تعبیر من این است که عباس مظهر آزادی این زن است. خود شما در ساختن این فیلم و کارهای دیگرتان، چه قدر به جنبه‌های کفایی، نمادین و استعاری موضوع توجه داشته‌اید؟

● من همیشه از طریق شخصیت‌هاست که جهات را پیدا می‌کنم. من از طریق حضور ممد دشنه است که می‌فهمم فرق دوست داشتن غریزی و عشق چه می‌تواند باشد. یعنی چه فرقی وجود دارد بین آدمی که یک نفر

را از طریق غریزه و تعصب و عِرق دوست دارد و حواس عاطفی نیست. حس حکومت‌طلبی هم بیش‌تر غریزی و عِرقی و تعصبی‌ست و اصلاً عاطفی نیست.

درستکار: چرا فقط از این قشر؟ در فیلم‌های شما یک پایگاه اجتماعی واحد وجود دارد. چرا؟

● برای این که انقلاب بی‌تردید از همین‌ها شروع می‌شد و شد.

درستکار: در فیلم‌های رویاپرداز دههٔ سی و چهل، نگاه به این قشر کم‌تر است و بیش‌تر جنبهٔ تقابلی و رویاگونه دارد. اما در فیلم‌های دههٔ پنجاه فضا برای پرداختن به این قشر بازتر است. در فیلم‌های شما، شخصیت‌های این قشر، ابعاد انسانی عینی‌تری دارند، اما در فیلم‌های دیگران کم‌تر است...

طوسی: به هر حال همهٔ آن‌ها نشانه‌های آدم‌های خیابانی را دارند...

عقیقی: نه، خیلی‌هاشان ندارند. مثلاً قهرمان قیصر شغل و خانواده و موقعیت اجتماعی دارد و با آدم‌های حاشیه‌نشین فیلم‌های امیر نادری و فریدون گُله فرق دارد. حتی عباس در دشنه تا حد زیادی با قاسم سیاه و ابی و دیگران فرق دارد. قبلاً صحبت‌اش را کردیم.

● با علی (شخصیت اصلی مهر گیاه) هم فرق دارد. او هم نمونهٔ خاصی در نوع خودش است. گل فروش هست ولی آوارگی‌اش با بقیه فرق دارد.

طوسی: ولی هیچ‌کدام‌شان استحکام خانوادگی کاملی ندارند.

● بگذارید حکایتی برایتان بگویم. مرد قوی هیکلی را برای محافظت از کاروانی استخدام کردند. دزدها به کاروان زدند و او هیچ کاری نکرد. دزدها همه را غارت کردند و به او رسیدند. کلاه‌اش را انداختند، سپرش را گرفتند، پس گردنش زدند اما چیزی نگفت و عکس‌العملی نشان نداد.

دست به قلاب کمرش بردند که ناگهان چماق‌اش را کشید و همهٔ دزدها را لت و پار کرد. پرسیدند چرا از اول کاری نکردی؟ گفت «به قلاب کمرم نباید دست می‌زدند!» حالا حکایت ماست. می‌گفتند با ایرانی جماعت هر کار می‌شود کرد، مگر بحث مادر و ناموس و وابستگی‌های عاطفی به میان بیاید. من در اغلب فیلم‌هایم سعی کردم از هم‌گسیختگی آدم‌های این قشر را نشان بدهم. عباس چاخان، مهدی کافر، قاسم سیاه، علی و ابی همه از یک مسأله رنج می‌برند و نگران‌اند. کسی نگاهدار این‌ها نیست. وام‌دار عاطفی خاصی ندارند و مدار عشق و محبت در اطراف این‌ها وجود ندارد. این آغاز انقلاب است. ایرانی نمی‌پذیرد که این موقعیت برایش شکل بگیرد. امکان دارد آب و برق و پول‌اش را بگیری و دم نزنند، اما اگر پای پیوندهای عاطفی‌اش به میان بیاید، واکنش نشان می‌دهد. یا باید همه‌شان را بکشی، یا مقابل‌ات می‌ایستند. طیف متنوعی از همهٔ آدم‌های این قشر را در فصل قهوه‌خانهٔ فیلم کندو می‌بینید. پیرمردی را می‌بینید که از جنگ جهانی دوم و خاطرات‌اش حرف می‌زند، نقاشی را می‌بینید که گوشه‌ای نشسته و نقاشی می‌کند. دلال‌هایی هم هستند که دو تومن پول توی جیب‌شان نیست ولی وقتی می‌بینند نقاش یک پرنده کشیده که به نظرشان قشنگ می‌آید، دستور چای می‌دهند. یعنی تمام فرهنگ عامهٔ ما در این قشر، توی آن قهوه‌خانه به شکلی خلاصه و تبخیر شده وجود دارد.

درستکار: نحوهٔ کارتان با بازیگرانِ دشنه چگونه بود؟

● خیلی راحت نقش را تفهیم می‌کردم و آن‌ها هم در حد توان‌شان اجرا می‌کردند.

درستکار: چه شد از فروزان استفاده کردید؟

● در دشنه شاید برای اولین بار بود که او رو به‌روی بهروز وثوقی بازی می‌کرد. البته خب هر دو مشهور بودند و هیچ‌کدام هم مشکلی نداشتند. به این هم فکر کرده بودم که چه کسی می‌تواند نقش بنفشه را بازی کند؟ آدم‌های زیادی برای بازی در این نقش سراغ نداشتیم. آذر شیوا و فرزانهٔ تأییدی اصلاً به این نقش نمی‌خوردند. فریبا خاتمی نمی‌توانست آن را از کار در بیاورد. پوری بنایی در این نقش، کلیشه می‌شد. نیلوفر اصلاً این آدم‌ها را نمی‌شناخت و مال این طبقه نبود. همین‌ها بودند. فروزان هم بازیگر مستعدی بود. در سینمای تجاری کار می‌کرد، ولی مستعد بود و اگر نقشی را درست به او تفهیم می‌کردی، از پس‌اش برمی‌آمد.

عقیقی: دشنه تا چه حد از فضای بعد از قیصر ناشی می‌شود؟

● هر دوی این فیلم‌ها ریشه در اجتماع دارند و نمی‌شود گفت چه چیزی از چه چیزی تأثیر می‌پذیرد. می‌شود گفت ظواهر فیلم قیصر بر جریان عمومی سینما در ایران تأثیر می‌گذارد. اما اصل این قضیه که در سینمای قبل‌تر هم وجود دارد! از نوشته‌های حسین مدنی و نوشته‌هایی مانند اسمال در نیویورک بگیرید تا...

عقیقی: منظورم سرنوشت تراژیک آدم‌هاست. در گذشته همه چیز حق به جانب و امیدوارکننده است...

● نام این، سم زیباست. همه چیز خوشحال‌کننده و آدم‌ها شوخ و شنگ و آوازخوان و...

صلح‌جو: خب با ورود موج نو، آدم‌هایی نمایش داده می‌شوند که نسبت به شرایط، واکنش نشان می‌دهند. بحث این‌ها با اشاره به هویت اجتماعی‌شان خیلی راحت نیست. وقتی فیلم آرامش در حضور دیگران به دلیل حضور یک پرستار در نقشی خاص دچار مشکل می‌شود،

طبیعی‌ست که هویت اجتماعی آدم‌ها خیلی امکان مناسبی برای طرح پیدا نکند.

● در خیلی از فیلم‌ها، ریشهٔ هویت آدم‌ها پنهان بود. یعنی نمی‌شد عیان‌اش کرد. نمی‌فهمیدیم که خاستگاه و پایگاه این آدم‌ها چیست. بیش‌تر از طریق گفتارها و یکی دو خط تفسیر شخصیت آدم‌ها، اشاره‌وار می‌فهمیدیم که با چه جور آدمی روبه‌رو هستیم. ولی اگر می‌خواستیم به صنفی نزدیک شویم، خیلی باید مراقب می‌بودیم. بگذارید ماجرایی را برایتان تعریف کنم: در یک فیلم، طرف دارد در نقش یک شاهد، به دادگستری می‌رود تا حقیقتی را بگوید. پلیس هم به دنبال‌اش است. او سراسیمه ماشین را گوشهٔ خیابان رها می‌کند و از پله‌های دادگستری بالا می‌رود تا به دادگاه برسد و بی‌گناهی را از مرگ نجات بدهد. جلوی فیلم را به این دلیل گرفته بودند که چرا این آدم جلوی تابلوی توقف ممنوع پارک کرده است! شما باشید، شاخ درنمی‌آورید؟ از این آدم توقع دارند که در آن شرایط، دنبال پارکینگ هم بگردد. می‌گفتند ما همهٔ این‌ها را می‌دانیم، اما بخشنامه‌ای هست که در آن، قید شده که ماشین را جایی نگذارید که توقف ممنوع است، چون خلاف مقررات است و اهانت به قانون محسوب می‌شود. وقتی بخشنامه صادر می‌شود، شرایط‌اش را در نظر نمی‌گیرند.

صلح‌جو: پایان فیلم دشنه، به نظر می‌رسد که از سر ناچاری شکل گرفته است.

● پایان فیلم چیزی نیست که در این نسخه وجود دارد. فیلم در همان سکانس حوض تمام می‌شود.

صلح‌جو: اما من در همین پایان به ظاهر خوش هم یک جور تلخی می‌بینم.

ملاقات این دو نفر، همچنان در زندان صورت می‌گیرد و تغییری در موقعیت این‌ها صورت نگرفته است. درد این‌جاست که یک نفر دیگر هم به این جمع اضافه شده است.

● باور نمی‌کنید که این سکانس‌ها چه طور سر هم شد و چه جبری در این پایان نهفته بود. تهیه‌کنندهٔ فیلم، آن طرف دنیا با مشکل مالی دست به گریبان است. از این طرف فیلمبرداری تمام شده و آن دو در حوض آخر فیلم مرده‌اند. در این شرایط، من آن فصل زندان را به عنوان پایان فیلم ساختم و مسئولیت‌اش را هم می‌پذیرم.

صلح‌جو: چه عاملی باعث شد که شما پایان فیلم را عوض کردید؟ ممیزی یا تهیه‌کننده؟

● آن صحنهٔ پایان فیلم را ده ـ پانزده روز بعد از پایان فیلمبرداری گرفتیم. فیلم در مرحلهٔ راف‌کات بود که این تصمیم گرفته شد. راستش همه می‌خواستند کار تمام بشود. از طرفی هم من دلم نمی‌خواست که بابت این پایان، فیلم بایگانی بشود. این بود که این پایان را گذاشتم. شرایط مالی کار هم تعریفی نداشت. مثلاً نعمت حقیقی تا موقع اکران فیلم یک ریال دستمزد نگرفت.

درستکار: گفتید که نسخهٔ اصلی فیلم با مرگ همه به پایان می‌رسد؟

● بله. اما آبی که بسته شده بود، باز می‌شود.

درستکار: از نظر شخصیتی، مهدی مصیبی چه جور آدمی بود؟

● تهیه‌کنندهٔ خوبی بود. کندو را هم با او ساختم. فیلم‌های خوبی هم تهیه کرد: طوقی، باباشمل... الآن در این فکر بودم که چه کسی پیشنهاد تغییر پایان فیلم را داد: حسن مصیبی بود یا بهروز وثوقی، قاسم مصیبی بود یا نعمت حقیقی، درست یادم نمی‌آید. اما یادم هست که یکی از گروه خودمان این

پیشنهاد را کرد.

درستکار: با توجه به ستاره بودن بازیگران فیلم، آیا آن‌ها آنقدر اقتدار داشتند که دربارهٔ نحوهٔ کار پیشنهاد بدهند و صحنه را مطابق سلیقهٔ خودشان تغییر بدهند؟

● نه، با من که اصلاً. به هیچ وجه این طور نبودند. حرف‌ها همه زده می‌شد، شنیده می‌شد و اگر مناسب بود، از آن استفاده هم می‌کردیم، ولی سر صحنه دیگر خبری نبود و همه تابع بودند. نه با علی نصیریان، نه با مرتضی عقیلی، نه با بهروز وثوقی مشکلی نداشتم. فقط یک بار سر فیلم کندو با بهروز وثوقی مشکلی پیش آمد که جُزیی بود و رفع شد. آن هم به دلیل خستگی بیش از حدش بود، چون مجبور بود بابت هشت سکانس قهوه‌خانه، روزی شش ساعت زیر گریم بنشیند. من هم روی این فیلم خیلی حساسیت داشتم و نماهایی را که لازم داشتم، باید می‌گرفتم. جای تخفیف دادن نبود. درگیری با فرهنگ و هنر هم جای خود داشت. روزی شش ساعت هم زیر گریم نشسته بود. روز چهارم واقعاً خسته شده بود، اما بعد هم بسیار کمک کرد و کارش خوب بود. یکی از بهترین بازی‌های خودش را هم در کندو انجام داد. این فیلم هم در شرایط دشواری ساخته شد. خیلی‌ها از محتوای فیلم خوش‌شان نمی‌آمد. اما در عین حال، بهروز وثوقی بسیار خوب کار کرد و واقعاً پای فیلم ایستاد. در آمریکا هم همدیگر را می‌دیدیم. خودش هم این نقش را خیلی دوست داشت.

درستکار: می‌رسیم به زیر پوست شب که یک جور تفاوت آشکار با فیلم‌های قبلی‌تان دارد و توجه به فُرم در آن بیش‌تر است. خودتان این را قبول دارید؟

● بله. بحث شناخت فرم هم مطرح است. یعنی اگر شما یک رویداد را

بخواهید با ترتیبی متفاوت نشان بدهید، باید پرسوناژها را مشروطِ فُرم بکنید. در حالی که یک نوع بی‌طرفی هشیارانه نسبت به مسأله، می‌تواند آن موضوع را به مراتب جذاب‌تر بکند. مثلاً در سکانس بازار سیاه مقابل سینما تاج سر لاله‌زار نو، ما صحنه را با دوربین مخفی می‌گرفتیم. چند شب هم تمرین کرده بودیم. دوربین را طوری کار گذاشته بودیم که دیده نمی‌شد. یک افسر پلیس آن جا بود که با حیرت تماشا می‌کرد و می‌دید که یک عده با بلیت داخل سینما می‌شوند، بعد برمی‌گردند و در میان ازدحام جمعیت، یک عده بلیت‌فروش بازار سیاه هم می‌آیند و با این‌ها صحبت می‌کنند و بلیت‌ها را می‌گیرند. چند پاسبان هم آن جا هست و کسی توجه نمی‌کند. بالاخره طاقت نیاورد. آمد نزدیک و در حالی که در کادر دوربین ما هم قرار گرفته بود، درست بالای سرشان ایستاد. کار با دوربین مخفی این شیرینی‌ها را هم دارد ولی در عین حال، پیچیدگی‌های خاص خودش را هم دارد. حوادثی هم پیش می‌آید که کار خیابانی را سخت‌تر می‌کند.

صلح‌جو: از این تجربه‌ها در کندو هم داشتید؟

● بله.

صلح‌جو: پیش از زیر پوست شب چه طور؟

● نه، در فیلم کافر، حضور دوربین در مسجد قدیمی اصفهان توجه همه را جلب کرده بود. از طرفی، سعید راد هم تازه کار بود و قدرت رویه‌رو شدن با آن جمعیت را نداشت. درگیری در اصفهان روی من خیلی تأثیر گذاشت بعداً فکر می‌کردم که اگر در آن جا هم با دوربین مخفی کار می‌کردیم، نه کسی او را می‌شناخت و نه حادثه‌ای پیش می‌آمد. البته شرایط و فُرم فیلم هم متفاوت بود. در کندو، من سه ـ چهار نما را با دوربین مخفی گرفتم که کاملاً حساب شده بود. ما از ساعت هشت شب می‌رفتیم

و همه جا را آماده می‌کردیم و افراد خودمان را هم در محل می‌گذاشتیم بدون آن که جایی درز بکند. در کافر این امکان وجود نداشت. با فُرم کار جور درنمی‌آمد. در زیر پوست شب اساس کار را بر مستندگرایی گذاشته بودیم. یعنی یک کار گزارش‌گونه.

صلح‌جو: در عین گزارش‌گونه بودن، ملایم است. این ملایمت با احساس دلسوختگی آمیخته می‌شود. یعنی نظاره‌ای‌ست که همواره تماشاگر را در یک فاصلهٔ خاص نگه می‌دارد و با دنیای شخصیت اصلی‌اش درگیر نمی‌کند.

● می‌توان گفت فیلم دربارهٔ تجانس است. یعنی ما داریم به موقعیتی نگاه می‌کنیم که در آن، کوشش برای به دست آوردن عالی‌ترین و ملکوتی‌ترین هدیهٔ وجود انسان وجود دارد. خب، بعضی‌ها به عمق مسأله، توجه منصفانه‌ای ندارند. این کوشش برای خواستن، قبول شدن و قبول کردن و رسیدن به یک تفاهم، به حواله کردِ تلفیق متناسب و متجانس بین زن و مرد است. چیزی ملموس‌تر از این تفاهم و پذیرش بین این دو فرد وجود ندارد. در شرایط آن موقع تهران، همه‌گونه تجانس و رفت و آمد وجود داشت، ولی تفاهم محدود بود. محدود بود به فعل و انفعال شیمیایی خاصی که کم‌کم محو می‌شد و جای آن را معامله می‌گرفت. همه چیز براساس منفعت شکل می‌گرفت، اما در زیر پوست شب منفعتی در کار نیست. همه چیز محدود به این پرانتز ۲۴ ساعته است. این دختر آمریکایی که می‌خواهد در این مدت چرخی در شهر بزند و گشت‌وگذاری بکند، با یک آدم بومی روبه‌رو می‌شود که شبیه این دختر را فقط بر پردهٔ سینما دیده است. حالا این دختر از پردهٔ سینما بیرون آمده و در یک پارک، روبه‌رویش نشسته است. حالا دیگر منفعتی وجود ندارد و

پذیرش تنها با شرط تفاهم صورت می‌گیرد. اما این شرط تفاهم در این جامعه و با توجه به موقعیت این آدم بومی، مشمول مقررات جامعه است. مشمول ارزش‌های جامعه است و تأثرات خودش را هم دارد. برای دیدن خصوصیات دختر در آینهٔ این بومی، باید از این پرانتز خارج شویم. یعنی درگذشتهٔ پرحسرت او تعمق کنیم. ولی خصوصیات وجودیِ این بومی در آینهٔ وجود دختر در همین پرانتز زمانی به اندازهٔ کفایت خواستهٔ او نمایش داده می‌شود. برای دختر بحثی از ادامه وجود ندارد. بلیت‌اش در جیب‌اش است. برعکس، برای این یکی، کوشش برای‌پذیرش، می‌تواند جرقه‌ای باشد برای روشن شدن خیلی از مسائل و سوزاندن دو طرف این پرانتز. این اولین سفر بود، یعنی سفر جسم.

صلح‌جو: رابطهٔ این دو نفر از همان لحظهٔ اول، با خوی زلال طبیعت درآمیخته است.

● خیلی غریزی‌ست...

صلح‌جو: ...بله. در پارک اتفاق می‌افتد. نشانه‌های آن دارد از نوعی بدویت حرف می‌زند...

● بله. هم موسیقی فیلم و هم شکل ارتباط‌شان این را می‌گوید. قاسم، شاخه گلی را به او نشان می‌دهد و دختر هم بیسکویت‌اش را تعارف می‌کند.

صلح‌جو: این‌ها برای من معنی دارد. انگار این آدم جهان سومی با نشان دادن شاخهٔ گل، نیاز دیگری را درک کرده است. قاسم سیاه فکر می‌کند که دختر به دنبال طبیعت است. به دنبال طبیعت وجود خودش، طبیعت زندگی و طبیعت انسان. دختر هم با رفتارش نشان می‌دهد که نیاز او و فقر او را به نحوی دریافته است.

● به اعتقاد من، انسان در هر عملی که در زندگی روزمره‌اش انجام می‌دهد، یک اثر سیاسی مستقیم یا غیرمستقیم برجا می‌گذارد. بسیاری از مردم کارهایی می‌کنند که به جهات معانی قابل ترجمه است، اما در ظاهر و ذات، مربوط به محدودهٔ خودشان است. به شخصیت دختر نگاه کنید. از صبح که بیدار می‌شود فقط به دنبال عتیقه فروشی‌ها و طلافروشی‌هاست. اما قاسم سیاه از زیر صندلی سینما پارک بلند می‌شود و می‌آید صورت‌اش را می‌شوید، اول می‌رود دو سیخ جگر می‌خورد، راه می‌افتد توی خیابان و آن محیط پرگاری وجود و امپراتوری کوچک خودش را یک بار دیگر زیر نظر می‌گیرد. موزی می‌دزدد و پوست‌اش را به هوا پرت می‌کند، سیگاری می‌کشد و... آن قصد و انضباط و برنامه‌ای که شیوهٔ زندگی دختر را می‌سازد، در قاسم سیاه وجود ندارد. برای او، مسأله به مراتب غریزی‌تر دارد اتفاق می‌افتد. آن شیوهٔ زندگی یعنی نوع زندگی دختر، در آینهٔ این شیوهٔ آزاد و بی‌خیال زندگی ولگردانهٔ پسر، خودش را خیلی جذاب می‌بیند. اما این آدم نمی‌داند در آینهٔ وجود دختر، خودش را چه طور باید ببیند. فقط سعی می‌کند که این طعمه را ـ اگر خیلی بدوی و غریزی ببینیم ـ از دست‌اش نگیرند ولی تلفیق این دو شیوه، بسیار تکان‌دهنده است. منفصل از هر نوع منفعت‌طلبی. دختر فقط بیست و چهار ساعت در تهران است. مسافر است. می‌خواهد برود. از این توریست‌های کم درآمد یکی دو دلاری هم هست که نمی‌خواهد پول هتل بدهد. اما همین مکان برای قاسم، یک جور امپراتوری شخصی‌ست. در این مدت کوتاه، دختر هیچ مسئولیتی ندارد. قاسم سیاه در امپراتوری خودش یک آدم بی‌نیاز است. یک ولگرد بی‌نیاز. بی‌نیازی او و بی‌مسئولیتی دختر، نطفهٔ یک رابطهٔ دو نفره را شکل می‌دهد و هر دو در

این امتداد، سفری را برای تلفیق جسمانی شروع می‌کنند.

طوسی: خود شما در زمان ساخت فیلم به لبهٔ تیزی که فیلم بر آن قرار دارد واقف بودید؟ یک وجه از فیلم براساس خصایص و خاستگاه طبقاتی قاسم سیاه، نوع پُرسه زدن‌اش و عناصری که شما از جامعهٔ شهری در پس زمینه‌اش قرار می‌دهید، ممکن است فیلم را به سمت نوعی پورنوگرافی ببرد و جنبه‌های معنوی آن فقط تماشاگر فرهیخته را جذب کند و او این عناصر را نمادین ببیند. یعنی تماشاگر عام فقط درگیر التهاب جنسی فیلم بشود و تماشاگر خاص هم به آن طی طریقی که به تعبیر شما «سفر جسم» است، برسد. آیا شما به این مرزبندی آگاه بودید؟

● نه، چون من موضوع را این‌طور نمی‌بینم. فکر می‌کنم که ما وقتی حرف می‌زنیم، براساس معنایی که می‌سازیم، حرف می‌زنیم. این که تا چه حد قدرت ساختن این معنا را داریم، بحث دیگری‌ست و در افراد مختلف متفاوت است. من از طریق شخصیت‌ها، جهات را پیدا می‌کنم. زمانی هست که دوربین باید از دید نسل قاسم سیاه به موضوع نگاه کند و زمانی هست که باید از دید آن دختر مسافر به قضایا نگاه کند، این وضعیت در فیلم خیلی کم به وجود می‌آید. خیلی به ندرت پیش آمده که من اجازه بدهم دوربین از دید تماشاگرِ بلیت خریده به قضایا نگاه کند. یعنی من سعی کرده‌ام حس کنم که قاسم سیاه در فلان صحنه، چه فکر می‌کند، چه نقشه‌ای می‌کشد و چه حسی دارد و چه راهی را در پیش خواهد گرفت. با شب قبل‌اش چه تفاوتی خواهد کرد؟ و فردا ممکن است چه پیش بیاید. آیا فردایی همراه با خاطرهٔ تمتع است؟ این نگرانی در اغلب نماهایی که از دید قاسم گرفته‌ام وجود دارد. اما از طریق دختر، نماها اغلب جنبهٔ بررسی و مطالعه دارند و نگرانی خاصی در آن‌ها نمی‌بینیم. مثلاً جایی که هر دو

در لاله‌زار، گوشهٔ کوچه‌ای نشسته‌اند و دختر، اوج درماندگی قاسم سیاه را می‌بیند، از جیب‌اش چهل تومان پول خُرد ایرانی درمی‌آورد و به قاسم اشاره می‌کند که برود مسافرخانه و اتاق بگیرد. این‌ها در تفاهم کودکانه‌شان صادق‌اند چون منفعتی در کار نیست. در این طی طریق، ما با مسائل زیادی روبه‌رو می‌شویم. از جهت ارتباطات اجتماعی، ارزش‌ها و نوع جبری که بر روابط انسانی حاکم است. در کلانتری و زندان است که پایان این پرانتز و این سفر جسم رقم می‌خورد. نهایتاً قاسم سیاه را دو سه روزی در زندان نگه می‌دارند و او باز بیرون می‌رود و یک آدم خیابانی‌ست. در حالی که یک اپیزود و یک مرحلهٔ تجربی را از سر گذرانده است. نه برای تأمین معنا، بلکه برای تحویل معنا. تأمین معنایی صورت نگرفت، ولی تحویل معنا، به معنی درک او از موقعیت خودش حاصل شد. و این خیلی وحشیانه و خیلی بی‌رحمانه است که دو نفری را که تفاهم کامل دارند و هیچ حرامی در کارشان نیست، بنابر ذاتِ حرامیت جامعه و قراردادهای غلط اجتماعی، از ابتدایی‌ترین و عالی‌ترین حقوق انسانی‌شان محروم کنند.

طوسی: شما تصویر ذهنی قاسم سیاه را با داوری خودتان به هم می‌ریزید. یعنی با توجه به پایگاه اجتماعی / طبقاتی این آدم و تغییر موقعیتی که می‌خواهد صورت بدهد و خود را به طبقهٔ فرادست نزدیک بکند...

● کدام طبقه؟

طوسی: منظورم همان صحنه‌ای است که او به سراغ پسرهای ارباب می‌رود.

● قاسم سیاه در آن صحنه به سراغ مادرش رفته است.

طوسی: اما در نهایت، سعی می‌کند تمنیات جسمانی‌اش را با واسطهٔ همان

پسرها و آدم‌های طبقهٔ فرادستش جست‌وجو کند. اگر قرار بود این سیر، منطقی جلوه کند، باید به موقعیت قاسم سیاه محدود می‌شد. اما می‌بینیم که دختر، همراهی با پسرهای ارباب را هم می‌پذیرد و با آن‌ها کنار می‌آید. پس این تصویر ذهنی قاسم سیاه که منِ تماشاگر تا حدی به آن نزدیک می‌شوم، به نظر شما تا حدی مخدوش نمی‌شود؟

● نه. ببینید، قاسم سیاه می‌رود نزد مادرش تا شاید بتواند دایره را از مادرش قرض بگیرد. مادر هم به او پرخاش می‌کند. بچه‌های ارباب که دارند بیرون می‌روند، قاسم و دختر را می‌بینند و همراه خودشان می‌برند...

طوسی: چرا همراه‌شان می‌روند؟ آن زن چرا با این وضعیت کنار می‌آید؟

● ...اجازه بدهید. آن‌ها با هم به باغ اربابی می‌روند. در این‌جا، ما تلفیق دو نوع طرز تلقی را می‌بینیم. یکی تلقی غربی که دختر باشد و دیگری که قاسم سیاه است. خب، این دختر در محیطی که برایش فراهم کرده‌اند...

طوسی: ...می‌خواهد راحت باشد...

● ...نه. اصلاً احساس تعهدی نسبت به قاسم نمی‌کند. آن تعهد مربوط به توان‌مندی‌های قاسم بود. آن‌ها تمام شب هم با هم بودند و تفاهمی هم پیش آمد. ولی توان‌مندی قاسم با آمدن بچه‌های ارباب و ماشین‌شان تمام می‌شود. در نهایت، دختر، بچه‌های ارباب را رها می‌کند و با قاسم بیرون می‌آید. اصلاً می‌توانیم بپرسیم که چرا دختر آن‌ها را رها کرد و با قاسم بیرون آمد. پاسخ‌اش هم تنها با حس عاطفی دختر قابل توضیح است. به اعتقاد من، عِرق فقط خاصِ ایرانی‌ها نیست. در آن‌ها هم عِرقی وجود دارد. حالا نحوهٔ ارائه‌اش شاید فرق بکند، ولی وجود دارد. این تنها سفرکردن، یک جور بار اگزیستانسیالیستی هم دارد که محدودهٔ خاصی

برای نحوهٔ زندگی این دختر در محیط‌هایی می‌سازد که با آن‌ها بیگانه است. این دست‌مایه خیلی جذاب است. اما اگر پای منافع در میان باشد، اصلاً نمی‌تواند وجود داشته باشد، مردود است. دختر به دلیل همان خصلت‌هایی که در رابطهٔ کوتاه‌اش و طی طریق‌اش با قاسم دارد، از آن خانه بیرون می‌آید. ولی او با شَم مسافری‌اش حدس می‌زد که ممکن است اتفاق بدتری بیفتد. وگرنه، او جز این، هیچ شناخت دیگری از قاسم نداشت. این حرکت، یک دلیل دیگر هم دارد که منطبق است با موقعیت توریست‌هایی از جنس آن دختر. آدم‌هایی مثل او سعی می‌کنند در یک کشور غریبه برای خودشان دردسر ایجاد نکنند. صحنهٔ شاشیدن قاسم در استخر، عکس‌العمل او نسبت به شرایطی‌ست که توان‌مندی‌های او را به هیچ می‌گیرد. بیرون آمدن دختر با او از خانهٔ بچه‌های ارباب، این احساس را القا می‌کند که کنار آمدن او با آن‌ها، شاید از اول به دلیل جلوگیری از پیش آمدن چنین برخوردی بوده است. از این لحظه به بعد شاهد یک نوع احساس درونی سمپاتیک دختر نسبت به قاسم هستیم. از این‌جا به بعد، دختر شروع می‌کند به خرج کردن از آن سهم عاطفی که معمولاً در این پرانتز کوتاه نباید به وجود بیاید، مگر بر اثر ایجاد تفاهمی بین این دو. این بحث از بیان مسأله اختلاف طبقاتی به کلی جداست. این یک حادثه است در مسیر سفرِ جسم که سلاخ خانه‌اش می‌توانست همان استخر باشد. ولی این قصد که دختر فقط آمده که اختلاف طبقاتی را نشان بدهد؛ نه، چنین قصدی نبوده است.

طوسی: پس چرا ما به آن شکل تحمیلی، شاهد ادرار کردن قاسم سیاه در استخر هستیم؟ همان موقع هم در بعضی از نقدها برای این عمل بار تمثیلی قائل شدند. به هر حال شما برای هر دو شخصیت‌تان یک

شناسنامه قائل شده‌اید. هر دوی اینها آدم‌های خیابانی هستند؛ جدا از نوعِ تابعیت و نژادشان، آیا این تقابل به نوعی ماهیت طبقاتی این قشر و قشر مرفه جامعه را توضیح نمی‌دهد؟

● شما در فیلم کافر دیدید که یکی از آدم‌های قشر مرفه‌تر با مهدی کافر روبه‌رو شد. همان که فرخ ساجدی نقش‌اش را بازی می‌کرد. خیلی هم شیک و جوانمردانه زدش. بعد هم که عِرق او را فهمید، با هم آشنا شدند و کنار آمدند. در هر طبقه‌ای خوب و بد وجود دارد. به بد است که باید شاشید. از نظر آن عِرق خاص، نه از نظر آن معانی که ما به دنبال‌اش هستیم. در زیر پوست شب می‌بینید که بچه‌های ارباب شروع کردند به توهین و تحقیر و تمسخر قاسم. این تفاوت دیگر تفاوتِ طبقاتی نیست. تفاوت عِرقی‌ست. خوب و بد همه جا هست. قاسم سیاه در همان استخر، محرومیت خودش را دید. در کنار آن میله‌های استخر و شیشه‌های شناور روی آب.

صلح‌جو: اما به هر حال، همین مناسبات طبقاتی‌ست که زندگی مرثیه‌وارِ امثال قاسم سیاه را رقم می‌زند.

● خب، بله. قطعاً فاصلهٔ طبقاتی وجود دارد. همان قدر که بین بهشت زهرا و خانه‌های زعفرانیه وجود دارد.

صلح‌جو: من فکر می‌کنم این دختر توریست، آمده تا تقدیر زندگی قاسم سیاه را دگرگون کند. من این‌طور احساس می‌کنم که دختر نسبت به سرنوشت و موقعیت قاسم سیاه آگاهی دارد و نیاز او را به یک لقمه نان درک می‌کند.

● این درست است. این قبیل مسافرها بدون آگاهی وارد نمی‌شوند. ولی آگاهی در چه سطحی؟ او به این قصد نیامده که قاسم سیاه را از مقدرات

زندگی‌اش جدا کند. چون عملاً هم چنین کاری نمی‌تواند بکند، نهایتاً در صحنه‌ای از دفتر خاطرات‌اش در هواپیما می‌نویسد: «طی ۲۴ ساعت که ناچار بودم در تهران توقف کنم، با پسر بانمکی در پارک آشنا شدم که ادای ماها را درمی‌آورد و می‌خواست مثل ما حرف بزند. اداهای خیلی سینمایی درمی‌آورد. من تهران را با او گشتم» می‌بینید که او با اطلاعات اجتماعی خودش حرف می‌زند، نه با آگاهی فلسفی ـ عرفانی ما. مبنای شناخت او براساس داده‌هایی است که به دست آورده، نه براساس تفکری که قاسم سیاه وابسته به آن و خودش هم از آن بی‌خبر است. در عین حال وجود او، تلنگری به قاسم می‌زند تا این سؤال برایش مطرح شود که چیست و جایگاه‌اش کجاست.

صلح‌جو: من فکر می‌کنم مهم‌ترین درس را قاسم سیاه در همان صحنهٔ درگیری‌اش با بچه‌های ارباب می‌گیرد و می‌فهمد که جای او در جامعه کجاست و پا به پای این‌ها تا کجا می‌تواند برود.

طوسی: جدا از نظم و انضباط مینیاتوری که شما برای این شخصیت محوری فیلم‌تان بنا می‌کنید، ابزاری در کنارش قرار می‌دهید و او را عامدانه به هجو می‌کشید. حتی نوع تطهیرش با هجو توأم است. او صورت‌اش را با آب لجن جوی می‌شوید. مقابل مبل فروشی هم دو نمای ذهنی داریم: یکی تصویر قاسم سیاه و دختر و دیگری تصویر تنهای اوست. صحنه‌ای که به نظر من کاملاً هجوآمیز است. یعنی شما پیش درآمد این نیاز به تلفیق شدن را با لحنی توأم با هجو به تماشاگر می‌دهید. حتی در تیتراژ فیلم این مسأله تا حدی وجود دارد. جانوری که می‌تواند بار را ببرد، اما انسان نمی‌تواند.

● بله، قبول دارم. هجو مسأله، هجو شخصیت، هجو موجودیت، هجو

حقوق. می‌گوید: «من تو کوچهٔ حموم دنیا اومدم» جایی به او می‌گویند: «اگه از فردا شب پات رو این‌جا بذاری، از امشب بیش‌تر کتک می‌خوری». من نمی‌گویم صورت شستن قاسم در آب لجن جوی قطعاً دهن‌کجی‌ست به اوضاع، زیرا شما می‌بینید که او دائماً این کار را می‌کند. شخصیت او ابعاد هجوآمیز را همیشه همراه خودش دارد. به موتوری‌ای که در سر کوچهٔ محل جگر خوردنش است، می‌گوید: «بکش کنار این ابوقراضه رو» و جواب می‌شنود که: «نه که بابات سوار کادیلاک می‌شد» قاسم محل نمی‌گذارد و با تشر و تکبر دور می‌شود. این اقتداری‌ست که در محیط دارد. اما هجو مسأله همه جا همراهش هست. در هر قدم که بر می‌دارد می‌بینیم که آدم لوث شده‌ای‌ست که این هجو نمی‌تواند با او نباشد. وجود دختر به همراه او، بُعد مسافت را به او می‌فهماند. اختلاف طبقاتی او با بچه‌های ارباب هم موقعیت هجوآمیزی برایش ساخته است؛ به خصوص که حالا با یک دختر آمریکایی هم هست. اختلاف آن‌قدر هست که دیگر نمی‌شود زندگی کرد.

طوسی: آیا شما نمی‌خواهید حدود آسیب‌پذیری را به همان قشر سومی محدود کنید که همیشه روی آن تأکید داشته‌اید؟

● حکایتی هست از زاپاتا، که وقتی سه تا بچهٔ یک خانوادهٔ مکزیکی را کشته بودند و پدر و مادر زار زار گریه می‌کردند، پدر را به باد کتک گرفت و فریاد زد: «گریه نکن. اگر بچه‌هایت را کشتند باز هم بچه‌دار شو. این زمین و این خاک مال خودت است» همان حرفی که فیدل کاسترو زد. نگذار این ظلم و ناهنجاری باعث بشود که تو امتداد خودت را نفی کنی.

طوسی: امیدوارم حرفی که می‌زنم تملق‌آمیز تلقی نشود. یکی از ویژگی‌های قابل ستایش سینمای شما همین است که در عین پته روی آب

انداختن و پرده‌برداری از شخصیت‌ها، اجازه نمی‌دهید که آن‌ها به طور کامل به حقارت تن بدهند. با این خصوصیت، سینمای شما به دلیل اعتباری که برای آدم‌ها قائل است، فارغ از هر زمینهٔ سیاسی، قابل دفاع است.

● هر جامعه‌ای مورد حمله قرار می‌گیرد، اول شخصیت‌اش گرفته می‌شود. شما وقتی به آمریکا می‌روید و در فرودگاه نیویورک پیاده می‌شوید و می‌خواهید از تاکسی استفاده کنید، شوفر تاکسی کلاه‌اش را کج می‌کند، یعنی کجا می‌روی. اگر زبان بدانید راجع به همه چیز حرف می‌زند. همهٔ محله‌های خوب و گران‌قیمت شهر را می‌شناسد و اگر بخواهید، شما را به آن‌جا می‌برد. خودش هم کراوات می‌زند و خیلی راحت، همراه شما همه جا می‌تواند بیاید. یعنی انسان است. حتی در جامعهٔ آمریکا که اختلاف طبقاتی مثل هوا قابل تنفس است؛ یک شوفر تاکسی هم انسان است. از او سلب شخصیت یا سلب حیثیت نشده است. یعنی حیثیت مدنی‌اش سرجای خود است. حالا به هر کس که پشت این قضیه هست، کار نداریم. اما در ایران قبل از انقلاب، سلب حیثیت مدنی شده بود. یک روز دم سینما پولیدور، مردی را دیدم که از یک ماشین آخرین مدل پیاده شده بود و داشت بچه‌ای را کتک می‌زد. چرا؟ چون داشت بلیت بخت‌آزمایی می‌فروخت. بچه هم خونین و مالین شده بود و فقط فحش می‌داد و کتک می‌خورد. چرا؟ او دارد ارتزاق می‌کند و یک نفر فقط به واسطهٔ این که بچهٔ فقیر بلیت‌فروش دست‌اش را به او دراز کرده و می‌خواهد بهش بلیت بفروشد، به خودش اجازه می‌دهد که له و لورده‌اش کند. شخصیت معدل ایرانی لوث شده بود و به جایش شخصیت بالا و پایین ساخته بودند. این پل را با ارزش‌های مالی فرو ریخته بودند و دیگر

به هیچ وجه قابل تردّد نبود.

صلح‌جو: به نظر می‌رسد که دو فیلم زیر پوست شب و کندو قرینه‌اند. طی طریق قاسم سیاه در زیر پوست شب از صبح به شب است و در کندو برای ابی از شب به صبح. در واقع، ادای حق قاسم سیاه را ابی به جا می‌آورد.

● بله. ابی نمایندهٔ این قشر است. من هنوز هم معتقدم که بچه‌های قشر اول ما بچه‌های خیلی خوبی هستند. بچه‌های با ایمان و بزرگوار و با فکر. من بچه‌های هیچ‌یک از خانواده‌های درست و حسابی و اصیل و استخوان‌دار ایرانی را ندیده‌ام که رفتارشان زننده و توهین‌آمیز باشد. همیشه نوکیسه‌ها هستند که برای بالا کشیدن، راه باز می‌کنند و ریا و خیانت را رواج می‌دهند. وگرنه، خانواده‌های اصیلی را به شما معرفی می‌کنم که حتی باغبان و شوفرشان را با خودشان به آمریکا بُرده‌اند و الآن بچه‌های آن‌ها کنار بچه‌های خودشان در حال تحصیل‌اند.

صلح‌جو: این در کندو هست. آن تلفنی که ابی می‌زند به خانواده‌ای که پیش‌تر می‌شناخته و کسی جواب نمی‌دهد.

● بله. آن اصالت دیگر وجود ندارد.

عقیقی: زیر پوست شب آغاز جریان گسترش ناتورالیسم در سینمای ایران است. ناتورالیسمی که پیش از این کم‌تر وجود داشته و شاید تا حدی بتوان آن را در تنگنای امیر نادری دید...

طوسی: البته در مرثیه هم هست...

عقیقی: ...بله. اما زیر پوست شب قبل از مرثیهٔ نادری‌ست. در فیلم شما، ناتورالیسم خیلی واضح و عمیق و گسترده است. با توجه به آشنایی شما با قصه‌نویسی ایرانی و این که خودتان هم قصه‌نویس بوده‌اید، تا چه حد از سبک نوشتاری صادق چوبک تأثیر گرفته‌اید؟ مثلاً در قصه‌هایی که به

موضوع زیر پوست شب هم نزدیک است؟ مثل گل‌های گوشتی.

● خیلی. من به شما گفتم که بین ذهنیات مؤلف پل‌های نامریی هست. در همه جای دنیا چنین است. در کارهای چوبک، هدایت و حتی علی‌محمد افغانی، برخاستن ناتورالیسم از همان بیورئالیسم زندگی ایرانی را می‌بینید. من هنگام ساختن زیر پوست شب، حس می‌کردم آن اگزیستانسیالیسمی را که فلان متفکر آمریکایی و اروپایی دارد ازش حرف می‌زند و در قصه‌های خوب خودمان هم به شکلی وجود دارد، می‌توانم با حال و هوای تغییر یافته‌ای در شخصیت‌های طبقات پایین اجتماع نشان بدهم. البته کار خطرناکی هم هست. چون ما داریم به نوعی آلودگی را نشان می‌دهیم، باید حواس‌مان باشد که خودمان گرفتارش نشویم. می‌بینید که خیلی آدم‌ها گرفتارش شده‌اند و مصداق‌های تفکر اگزیستانسیالیستی در عمل برای خیلی از آدم‌ها، مساوی شده با چرک و بنگ و افیون و حشیش و کثافت کاری. در حالی که اصل موضوع چیز دیگری‌ست. یعنی وجاهت ناتورالیستی این نوع تفکر و این نوع سینما که متأثر از ادبیات هم هست، در تمام نقاط دنیا وجود دارد و اساساً تلفیقی‌ست. یعنی ادبیات ایران هم ازش تأثیر می‌پذیرد.

عقیقی: بله. طبیعی‌ست که چوبک هم از امیل زولا تأثیر بگیرد و بیش‌تر از آن، از جامعهٔ خودش.

● حتی به نظر من، چوبک از قصه‌نویسان دیگری مثل چخوف هم متأثر می‌شود. اما خودش زیربنایی‌ست برای ادبیات معاصر ما.

عقیقی: این حس گزارش‌گونه بودن در چوبک، در فیلم‌های زیر پوست شب و کندو خیلی آشکار است. و شاید غیر از شما، فقط در فیلم‌های امیر نادری بشود پیدایش کرد. می‌خواستم بدانم این علاقه از اول در شما بود

یا تحت تأثیر شرایط به وجود آمد؟

● طبیعی‌ست که این علاقه با خواندن ادبیات در آدم تقویت می‌شود. اما در مورد من به مشاهده هم ربط داشت. به شما گفتم که من اهل سفرم. در سفر با کسانی برخورد می‌کردم که این حس را در آدم گسترده می‌کردند. مثلاً من چند تا توریست در تهران دیدم که از ملیت‌های مختلف بودند و با یک نعش کشِ زمان هیتلر سفر می‌کردند. واقعاً وسوسه شده بودم از این‌ها فیلم بسازم. حتی مدت یک ماه آن‌ها را آوردم چمخاله در زمین یکی از دوستانم. با آن‌ها معاشرت غریبی داشتم. حس گسستن‌شان از جامعهٔ خودشان و حرکت با این نعش‌کش، یک تمثیل خیلی گستاخانه و رنج‌آور سیاسی بود. نام خودشان را هم گذاشته بودند بچه‌های دنیا. بین‌شان حتی دخترهای نوجوان شانزده ساله هم بودند. آن موقع، داشتم آخرین نماهای زیر پوست شب را در شمال می‌گرفتم و قصدم این بود که بعد از پایان فیلمبرداری، فیلمی را با این‌ها شروع کنم. من حس ناتورالیستی غریبی در این‌ها می‌دیدم. گاهی شما عذابی در این‌ها می‌دیدید که حاضر بودند در این خاک فرو بروند ولی از این‌جا بیرون نروند. تنها چیزی که این‌ها داشتند و برای من فوق‌العاده جذاب بود، تلسکوپی بود که با آن شب‌ها به نوبت ستاره‌ها را تماشا می‌کردند. انگار خدا را مخاطب قرار می‌دادند. حالا اگر زیاد به زبان نمی‌آورند به دلیل روحیهٔ اومانیستی‌شان است. ولی با ابزارشان که تنها باقی‌ماندهٔ ارتباط آن‌ها با ماتریالیسم است، دارند با خدا ارتباط می‌گیرند. حالا همین موقعیت را از زاویهٔ دید صادق چوبک نگاه کنید، آیا به موقعیت فیلمی مانند کندو نمی‌رسید؟ یعنی شخصیت‌ها را از چهارصد دستگاه و امیریه و زیر گذر مهدی موش‌جمع کن و توی خیابان‌های تهران راه بینداز؛ همان

است. فقط الفاظ و کلمات و نوع ارتباط و اشارات فرق می‌کند.

عقیقی: البته به هر حال کار چوبک هم همیشه بر یک روال نیست. حال و هوای قصه‌های کوتاه اولیه‌اش کاملاً زمینی است و فیلمی مثل زیر پوست شب به این موقعیت‌ها نزدیک است. ولی بعد تغییر می‌کند و مثلاً وجوه هستی شناسانهٔ عمیق‌تری پیدا می‌کند، ضمن این که دیدگاه ماتریالیستی‌اش همچنان وجود دارد.

● بله. نوع مشاهده فرق می‌کند. زیر پوست شب در تهران می‌گذرد و سفر جسم است. اما به فیلم بعدی من نگاه کنید. مهر گیاه کاملاً فرق دارد و بخش ذهنی‌اش قوی‌تر است. می‌بینید که او در خواب کتک خورد و خون آمدن را در بیداری دیدیم. یک جور مشرّف شدن در این هست.

عقیقی: آن سرگین غلتان هم به نظر می‌رسدکه انگار از وسط قصه‌های چوبک درآمده است. با آن بار تمثیلی و ربطی که به شخصیت اصلی فیلم پیدا می‌کند.

● ما شانزده ساعت بالای سر این جانور نشستیم تا بالاخره توانستیم آن صحنه‌ای را بگیریم که در فیلم می‌بینید. باور نمی‌کنید. وقتی می‌دید داریم فیلمبرداری می‌کنیم کارش را ول می‌کرد و می‌رفت. می‌رفتیم قایم می‌شدیم و یکی را مأمور می‌کردیم؛ تا خبرمان می‌کرد که برگشته، باربد طاهری با دوربین‌اش می‌دوید و باز ازش فیلم می‌گرفت. عجب مکانیسم جالبی هم دارد این جانور. پشت و رو می‌شود و اندازهٔ جسمی را که می‌غلتاند با سوراخی که می‌خواهد آن را وارد کند اندازه می‌گیرد. اگر اندازه نبود، برمی‌گردد و دوباره از اول شروع می‌کند. عین جاده صاف کن عمل می‌کند.

طوسی: از همان ابتدا این تصویر را برای عنوان‌بندی شروع فیلم در نظر

داشتید؟

● نه، اتفاقی پیش آمد. رفته بودیم سکانس سراب را بگیریم. به باربد گفتم اگر بتوانیم از این سرگین غلتان فیلمبرداری کنیم، معرکه است. این قدر نشستیم تا بالاخره یکی‌شان را شکار کردیم. فیلم‌های زیادی هم از او گرفتیم.

عقیقی: از آن فکرهایی‌ست که انگار تمام فیلم در آن خلاصه شده است. کم پیش می‌آید که صحنه‌ای بتواند کل موقعیت یک فیلم را توضیح بدهد و هستهٔ مرکزی فیلم بشود.

درستکار: وجه معترضانهٔ قدرتمندی هم دارد و مقایسه‌ای هم ایجاد می‌کند. یعنی این جانور موفق می‌شود کارش را انجام بدهد و بارش را به منزل برساند، ولی آدمی مثل قاسم سیاه، نه.

● چرا؟ چون با قراردادهای محیط زیست خودش وفاق دارد.

صلح‌جو: قاسم سیاه هم در آخر با تنها قرارداد زیستی خودش باقی می‌ماند. در آن زندان.

طوسی: آن هم نوعی اعتراض است.

عقیقی: با دیدن این صحنه من یاد فصل آخر مترسک (جری شاتزبرگ) افتادم. جایی که جین هکمن برای در آوردن پول از ته کفش‌اش آن را محکم روی پیشخوان می‌کوبد و صدای کوبیدن کفش مثل یک جور اعتراض روی تیتراژ آخر فیلم می‌آید.

● آن فیلم حیرت‌انگیزی بود. اصلاً یک اخطار بود برای جامعهٔ آمریکایی. داشت بحران را عیان و آشکار توضیح می‌داد.

عقیقی: با توجه به این که شما در آمریکا تحصیل کرده‌اید و سینمای تجربی و خیابانی اوایل دههٔ ۱۹۶۰ را درک کرده‌اید، چه قدر از حس پَرسه

در آن فیلم‌ها تأثیر گرفتید؟ چون به هر حال شما هم با قالب «سینمای پَرسه» کار کرده‌اید.

● آمریکایی‌ها عاشق پَرسه‌اند. مثل انجام نظام وظیفه که خودشان برایش داوطلب می‌شوند. این‌ها اعتقاد دارند که قبل از ازدواج باید دست کم ده ـ دوازده ایالت کشورشان را بگردند. امروز البته با توحشی که در آمریکا رشد پیدا کرده، این امکان کم‌تر شده است. اما حس پَرسه هنوز وجود دارد. حس پَرسه در تمدن آمریکایی و بلعیده شدن در نوعی آمریکایی‌زدگی که تا حدی جای فرهنگ اصیل آمریکایی را گرفته است. آمریکای حقیقی در این میان محو شده است. چون هر کس به محض ورود به آمریکا خودش را صاحب حق مالکیت آن کشور می‌داند و این حق براساس قوانین به او داده می‌شود. این موضوع، واقعاً قابل تحقیق و مطالعه و گفت و گوست. اما ایدهٔ پَرسه همچنان هست و گاهی در بعضی از فیلم‌های آمریکایی امروز هم دوباره ظهور می‌کند. در ایران هم این موضوع وجود دارد و در شخصیت‌های حاشیه‌نشین می‌توانید این ایده را ببنید.

عقیقی: جالب است که این ایده را بر شخصیت‌های حاشیه‌نشین اوایل دههٔ ۱۳۵۰ ایران منطبق کرده‌اید.

● البته مشابهت‌هایی هم هست. این‌ها هم از بچگی پَرسه زدن را یاد می‌گیرند. این هم خصلت آن طبقه است. یعنی شرایط زندگی‌شان ایجاب می‌کند که در جست‌وجوی جای بهتری برای زندگی باشند. نقشهٔ آینده‌شان هم معمولاً به همین شکل است. در خیابان تحصیل می‌کنند و دانشگاه‌شان همان‌جاست. یعنی چون پدر و مادر و خانواده‌ای وجود ندارد و ثباتی در کار نیست، او برای یاد گرفتن، ناگزیر از جست‌وجو در

بیرون است. یکی از عالی‌ترین ارزش‌های دانشگاه، تولد دوبارهٔ فرداست. تولد شخصیتی، تولد فکری و تولد مدنی است. این بچه هم در خیابان همین‌طور است. یعنی طی طریق‌اش در خیابان، با کتک خوردن و بلند شدن و تجربه کردن و یاد گرفتن به خودش تولد می‌دهد. مهدی کافر از این دسته است. این آدم محروم در یک محیط متعلق به همهٔ افراد جامعه و از پیش طراحی شده مثل خیابان‌های شهر به خودش تولد می‌دهد. او با تمام حواس انسانی که برایش باقی مانده، سعی می‌کند این محرومیت را جبران کند. اغلب این‌ها اگر از آن نیشِ همیشه همراه‌شان که نیشِ عقربِ محرومیت است، جان سالم به در ببرند، روی پای خودشان می‌ایستند.

صلح‌جو: علت پَرسه هم ظاهراً همین است. این آدم می‌کوشد خودش را حفظ کند و به همین دلیل در جست‌وجوی پناهگاه به راه می‌افتد. این به طور غریزی در همهٔ آدم‌ها هست. خیلی‌ها از نقاط پایین شهر و جاهای دیگر، تفریح‌شان سال‌های سال این بوده و هست که راه بیفتند بروند پارک ملت. در حالی که کسی که خودش حوالی پارک ملت زندگی می‌کند، کم‌تر چنین کاری می‌کند. او دوست دارد جای دیگری برود. چون انسان ذاتاً به دنبال آرامش است.

درستکار: در فیلم‌های شما، شخصیتی که سمپاتی ایجاد می‌کند از قشر سوم است. اگر این طی طریق را تا پایان برود و سعادت دنیوی پیدا کند...

● ...نه، قوهٔ ثقل پیدا کند. این با سعادت دنیوی فرق دارد...

درستکار: ...خب به قول شما قوهٔ ثقل پیدا کند. آن وقت فکر می‌کنید باز هم واجد همان خصوصیت‌ها و ارزش‌ها هست؟ فکر نمی‌کنید که به همان قشر نوکیسه وصل شود؟

● نه. نه. این‌ها نوکیسه نمی‌شوند. نوکیسه‌ها از قشر دیگری‌اند.

درستکار: من خیلی بین شخصیت‌هایی مثل ابی و قاسم سیاه و معادل‌های امروزی نوکیسه‌شان نزدیکی می‌بینم.

● نه، نوکیسه‌ها رستاخیز ندارند. عصیان ندارند. شما رستاخیز این قشر را در کندو می‌بینید. ابی است که فقط و فقط نیازمند یک قوهٔ محرک است که آقا حسینی باشد. او در کنار ابی قرار دارد و قوهٔ محرک اوست.

درستکار: ما می‌بینیم که شما این شخصیت‌ها را از دل جامعه درمی‌آورید و به آن‌ها معنا می‌دهید و چالش‌های اجتماعی‌شان را چه به لحاظ طبقاتی و چه از لحاظ فکری، شفاف می‌کنید و به اعتراض آن‌ها وجه مادی و عینی می‌بخشید. بعد چی؟ وقتی این‌ها ما به ازای واقعی می‌یابند، در انقلاب هم هویت‌شان را پیدا می‌کنند. در جنگ هم حضور دارند. بعدش این‌ها کجا می‌روند؟

● ما جبر داریم که جدا از شناخت فرهنگ ملموس و فرهنگِ همراه این آدم‌ها، فرهنگ ژنتیکی‌شان را هم بشناسیم. ما این جبر را داریم. شما راجع به نوکیسه‌ها و لمپن‌ها صحبت کردید. در آمریکا، آدم‌هایی هستند که تا سال‌ها علامت شناختن‌شان، یک کیف بود با نقش قالی بر آن. کارشان شَرخری، مُفت‌خوری و دلال‌بازی است. این‌ها نمایندگان اقشار نوکیسه در جامعهٔ آمریکا هستند که حامل فرهنگی کذاب و دروغین‌اند. یک فرهنگ کذابِ حرافِ مُغْلَق که کارش نفی ارزش‌های حقیقی و تزریق ارزش‌های واقعی است در جهت تأمین منافع خودش. اما قاسم سیاه‌ها نوکیسه نمی‌شوند. اگر از نیش عقربِ محرومیت، جان به سلامت ببرند همیشه دست‌مایه‌ای دارند که یک جعبه آینه بگذارند یا دکهٔ کوچکی باز کنند و به مرور به کافه تبدیل‌اش کنند. یا نهایتاً یک میوه‌فروشی راه بیندازند. با گردن افراشته می‌ایستند دم میوه‌فروشی و با چشمانی که تا

عمق سیاهی‌اش تجربهٔ تلخی‌ست، دور و برشان را نگاه می‌کنند و سر بچه‌ای که می‌خواهد سیبی از توی جعبه بر دارد داد می‌زنند که: «دست نزن پسر» این جمله را برای این نمی‌گوید که خست به خرج داده باشد. به آن بچه می‌گوید برو پول پیدا کن و بیا بخر. یعنی همان کاری که من کردم. البته استثنا هم همه جا وجود دارد.

صلح‌جو: از دید سیاسی، این‌ها اگر به قدرت برسند، جایگاه‌هایی را که یک عمر حسرت‌شان داده، ویران می‌کنند.

● دقیقاً درست است.

صلح‌جو: این آدم بر مسند قدرت می‌نشیند و حالا جایگاه‌اش بالا می‌آید و دیده می‌شود.

● مثل ابی در کندو. می‌گوید خدایا شُکرت.

صلح‌جو: مگر بعد از انقلاب ایران، این اتفاق نیفتاد؟ تفاوت طبقاتی و فاصله از بین نرفت، اما اولین چیزی که ویران شد، نشانه‌های آن تفاوت و فاصله بود. اول از کاباره‌ها شروع شد.

● اگر دقت کنید، در کندو ابی با هرمنش و رفتاری که با او برخورد کنند، برخورد می‌کند. در کافهٔ اول خیلی با مسالمت برخورد می‌کند. در کافهٔ آخر که بر سرش داد می‌زنند: «واسهٔ چی اومدی این‌جا؟ پاشو برو بیرون!» آن‌جاست که لنگ جوجه و بطری‌اش را برمی‌دارد و درگیر می‌شود. او می‌خواهد نشان بدهد که استعدادش زیر لایه‌های اختلاف و فاصله در حال نابود شدن است. این بهانه را آقا حسینی برایش جور می‌کند.

عقیقی: نقبی بزنیم به بحث اصلی که حضور فیلم‌های آقای گُله در دل جریان سینما در ایران است. ما در فیلم‌های موج نو در دههٔ ۱۳۵۰ شاهد انواع اعتراض به شیوه‌های مختلف هستیم. آن اعتراض خفه‌ای که در

واکنش پایانی قاسم سیاه در زیر پوست شب هست، به شکل دیگری در همان سال‌ها، در سفارش آمرانهٔ عرقِ آن سوزنبان پیر طبیعت بی‌جان در کافه اجرا می‌شود. یعنی شما می‌بینید که جلوه‌های اعتراض، چه طور با شرایط زندگی و فردی و روحیهٔ شخصیت‌ها و محیط‌شان متناسب است. یعنی از این نظر، خیلی بین سینمای معروف به جناح روشنفکرانه‌تر موج نو و سینمای خیابانی و ظاهراً نزدیک به جریان اصلی سینمای تجاری ایران، فاصله وجود ندارد. یعنی ظاهر فیلم‌ها نباید زیاد ما را گول بزند که هیچ نقطهٔ مشترکی وجود ندارد.

● بله، مشترکات که هست. به طبیعت بی‌جان اشاره کردید. قفسی که آن سوزنبان را در خودش گرفت، یک قفس اداری و یک جوِّ انطباقی بود. چیزی را که از این گرفته بودند، طبیعت نبود. عادت بود. یعنی متعلق به این آدم نبود. این را مثل یک گنجشک گذاشته بودند توی آن کیوسک و توی آن خانه. در حالی که طبیعت اطراف‌اش همه چیز برای او داشت. در پایان فیلم که خودش را در آینه می‌بیند، پی می‌برد که جایش در طبیعت نیست. بهره‌وری‌اش از طبیعت، دیگر به پایان رسیده است.

عقیقی: حالا که آزادش کرده‌اند، کجا می‌تواند برود؟

● هیچ جا. کجا برود؟ می‌رود کلانتری از دست خودش شکایت می‌کند. او دیگر با آن طبیعت به انزال و باروری نمی‌رسد.

درستکار: ما در قصه‌نویسی و شعر خودمان، شاهد ادبیات شکست و اعتراض هستیم. آیا معتقدید که فیلم‌های شما در این فهرست جای می‌گیرند؟ آثار منتسب به سینمای شکست؟

● خب یک بحث اساسی هست که وجوه اشتراک بیش‌تری را به وجود می‌آورد و آن مسئولیت ملی‌ست و جبرِ تثبیت. ابراهیم گلستان سی و چند

سال پیش فیلم خشت و آینه را ساخت و ماندگار شد. فیلم فوق‌العاده جذابی‌ست. بچه‌های یتیم ایرانی در آن پرورشگاه، دور تا دور سالن را گرفته‌اند. چه تأکیدی هم روی این سکانس دارد. این اثر باقی ماند. ساده‌لوحی است اگر پیش‌نگری گلستان را فقط تصویری بدانیم. مؤلف جبر دارد که مسائل مربوط به ادامهٔ نسل خودش را در تقاطع حضور خودش ثبت بکند. ارزش‌ها و کمبودها را نشان بدهد. اغلب فکر می‌کردند که این نسل از بین خواهد رفت. در اوج همان تلخ‌نگری و شکستی که می‌گویید در ذهن خیلی‌ها بود، فکر می‌کردند که این دایره بسته خواهد شد. چنین نشد و نخواهد شد. هرگز چنین چیزی نبوده است. اگر این طور بود، مطمئن باشید که قبل از حکومت پهلوی با تمام یورش‌ها و هجوم‌هایی که به این سرزمین شد، ویرانی کامل صورت می‌گرفت.

عقیقی: به هر حال، شورش نهفتهٔ بعدی را توسط کُدهایی که هنرمند در آثارش عنوان می‌کند، می‌بینیم. پیش درآمدش اعتراض خفه و نهفته‌ای‌ست در حد صندلی بلند کردن یک شخصیت، سفارش عرق دادن پیرمرد سوزنبانی که اصلاً انتظار چنین کاری از او نمی‌رود، معلمی که در انتها باید همراه آدمی با عینک دودی از محله برود. شما هم این نوع اعتراض را به شیوهٔ خودتان عنوان می‌کنید. آیا در این واکنش‌ها صرفاً باید به بُعد اجتماعی مسأله توجه کنیم؟

● در ابتدا، تعیین مسیر است که اهمیت دارد. اگر مسیرت تعیین شده باشد، ابعاد اجتماعی‌اش هم روشن می‌شود. در زیر پوست شب، قاسم سیاه در آخر به غریزه‌اش برمی‌گردد. در مهر گیاه که سفر جان است، مسألهٔ عرفان و توارث ژنتیکی محلی مطرح می‌شود و نهایت‌اش به از بین بردن

جسم می‌رسد. اما در کندو که سفر جبر است، ابی دارد اعلام حضور می‌کند. پس این حضور باید در مکانی اعلام شود که محل شنیده شدن صدای اوست. ابی تازه از زندان آزاد شده و جایی را ندارد که برود. آخر کار، می‌بینیم که مکان مجللی مانند کنتیناتال را خُرد می‌کند نه کافهٔ شکوفهٔ نو را.

عقیقی: خب این وجه سیاسی ماجراست.

● این اعتراضی‌ست علیه نظام بی‌رحمانه‌ای که بر او تحمیل شده و مخصوصاً بر ارزش‌های بنیادین فرود می‌آید، بر قائمیت ارزش‌ها. این آینه‌های منعکس‌کنندهٔ دفعات حضور آدم‌هاست که وقتی ابی در آن آینه‌ها منعکس می‌شود خُردشان می‌کند، ولی بقیه وقتی خودشان را در آینه می‌بینند، لذت می‌برند.

درستکار: به نظر می‌آید که در زیر پوست شب و کندو، اعتراض شکل سیاسی آشکارتری دارد. مثلاً اعتراض به جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و فضای خفتهٔ آن سال‌ها.

● بله، اعتراض هم داشت. جلوی چشم من، بچهٔ سنگلج داشت از حسن‌آباد می‌آمد بالا. ده شاهی هم دست‌اش بود. ما داشتیم فیلمبرداری می‌کردیم. بچه آمد دم میوه‌فروشی ده شاهی را گرفت جلوی میوه‌فروش و گفت: «ده شاهی حبهٔ انگور بده». آن وقت در همان زمان، در مهمانی شبانهٔ فلان جشنوارهٔ جهانی، بطری شراب ۱۸ هزار دلاری باز می‌شود. این چه معنی دارد؟ چه چیزی را می‌خواستند ثابت کنند؟ این که ما هم بلدیم؟ این بلاهت چنان عمل می‌کند که نمی‌فهمد این بطری‌ها را خود این مهمان‌ها به این‌ها فروخته‌اند. این بچه ده شاهی باید بدهد و حبهٔ انگور بخرد و آن یکی، انگور چکیده را ۱۸ هزار دلار می‌خرد. همان

مهمان‌هاشان آمدند و خوردند و رفتند در روزنامه‌هاشان نوشتند «ملتی که مشکلات و گرفتاری‌های اقتصادی دارد، آیا درست است چنین جشن‌هایی بگذارد؟ بحث این‌جاست که اصلاً ملتی در کار نبود. یک سری ارتباطات سیاسی بود و یک سری معاملات سیاسی. اگر هم جایی، ذره‌ای، کلمه‌ای ابراز قدرت می‌کردند، برای آن که یک کلمه، میلیاردها دلار خرج می‌کردند تا این کلمه را ثبت کنند. که بگویند ما گفتیم و ما کردیم و چنین و چنان. این نه تعقلِ معنا دارد، نه تشرف معنا و نه تناسب معنا. این فقط یک فاشیسم آلوده به اطوار سلطنتی‌ست.

عقیقی: این اصرار شما برای شکلک درآوردن به این موجودیت از کجا می‌آمد؟ مثلاً قرار دادن یک زن آمریکایی در برابر قاسم سیاه؟

● برای آن که ملموس‌تر بود. چنین آدم‌هایی را هر روز می‌شد در خیابان دید. در آن سال‌ها، تعداد آمریکایی‌هایی که به عنوان توریست به ایران می‌آمدند خیلی زیاد بود و طبعاً این امکان برای آدم‌هایی از جنس و موقعیت قاسم سیاه پیش می‌آمد که با این‌ها برخورد کند. نشان دادن این تقابل هم برای من خیلی مهم بود. حالا ممکن است بگویید چرا یک زن اروپایی را انتخاب نکرده‌ای. این‌جا دیگر بحث سلیقه پیش می‌آید. اما در این موقعیت، خیلی به بحث ملّیت نمی‌شود پرداخت. ذات شخصیت و رابطه است که اهمیت دارد.

عقیقی: فکر نمی‌کنید با انتخاب نشانه‌های بیش‌تر برای دختر، شخصیت او را بهتر می‌شناختیم؟

● نه. لزومی نداشت. ما دختر را از دید قاسم می‌بینیم و با همان دید جلو می‌رویم. این دختر فقط ۲۴ ساعت در تهران است. از گذشته‌اش چیزی نمی‌دانیم جز در چند نمای کوتاه فلش‌بک که مفهوم چندانی هم ندارد.

عکس‌العمل‌هایش تنها در امتداد ارتباط با وقایع است.

عقیقی: آیا با بیش‌تر کردن همین فلش بک‌ها نمی‌شد شخصیت او را شناساند؟

● نه. قرار بود عکس‌العمل‌های این دختر صرفاً غریزی باشد نه از روی شناختی که فیلم از او به دست می‌دهد یا انتظاری که از او می‌رود. می‌بینید که به محض بیدار شدن حواس غریزی زنانه‌اش، یاد «بُوی فرند» خودش می‌افتد.

درستکار: تأثیر زیر پوست شب نزد مطبوعات و منقّدان چه طور بود؟

● خیلی خوب بود. در مطبوعات خیلی سروصدا کرد. مجلهٔ نگین که مجلهٔ وزینی بود و معمولاً راجع به سینمای ایران مطلب نمی‌نوشت، یک مقالهٔ مفصل راجع به زیر پوست شب نوشت. اسماعیل نوری علاء، جلال مقدم و خانم گیتی وحیدی نقدهای مثبتی نوشتند. حضور این فیلم، انفجار غیرمنتظره‌ای به وجود آورد. حدود هفت ماه در سینما کاپری اکران داشت.

طوسی: چه شد که سلیمان اکبری را که تا آن موقع موسیقی فیلم نساخته بود و بیش‌تر در کار تصنیف بود، برای ساختن موسیقی این فیلم انتخاب کردید؟

● ابتدا قرار بود موسیقی این فیلم را واروژان بسازد. شهیار قنبری هم شعر «بوی گندم، بوی خاک» را برای این فیلم گفته بود، اما مشکلاتی در وزارت فرهنگ و هنر پیش آمد که اجازهٔ استفاده از این تصنیف داده نشد. بعد سلیمان اکبری را انتخاب کردم که موسیقی خوبی هم ساخت و جایزهٔ جشنوارهٔ سپاس را گرفت.

صلح‌جو: چه مدت قبل از ساختن فیلم، فیلمنامه را نوشتید؟

● خیلی قبل. بعد از کتاب رابطهٔ من با آقای ترومن، مجموعه‌ای نوشتم به نام جمعه که شامل ده قصهٔ کوتاه بود که در کوچه‌ها و خیابان‌های تهران می‌گذشت. یکی از آن‌ها قصه‌ای بود به نام ملاقات که داستان اصلی فیلم زیر پوست شب بود.

صلح‌جو: داستان چه قدر با فیلمنامه فرق داشت؟

● خیلی تغییر کرده در قصه، دخترِ توریست سعی می‌کرد مرد را به شکل «بوی فرند» خودش در بیاورد و لباس‌های او را به تن مرد می‌کرد. اما در پایان قصه در فرودگاه، لباس‌ها را از مرد پس می‌گرفت و به راه خودش می‌رفت.

صلح‌جو: از نظر سانسور مشکلی نداشتید؟

● نه، چیزی نداشت. در این قصه هم بحث قداست زن مطرح بود. من همیشه فکر می‌کنم که شاید یکی از دلایل توجه زن غربی به مرد شرقی این باشد که در چنین مردی، قداست خودش را محفوظ‌تر می‌بیند. این همان آینه‌ای است که مقابل فرهنگ شرقی می‌گیرند و شیفتهٔ همان احساسات‌گرایی می‌شوند که یک عمر مسخره‌اش کرده‌اند و در عین حال به دنبال‌اش بوده‌اند.

صلح‌جو: به نظر می‌رسد که همین قداست، دختر را در نظر قاسم سیاه موجود مقدسی جلوه می‌دهد. یا دست کم می‌تواند موجود مقدسی باشد.

● بله. برای این دختر دو عامل سازنده وجود دارد. یکی این است که انگار با قاسم خودش را محفوظ‌تر می‌بیند. دوم حقیقتِ مسأله است که شامل نیاز شخصی خود دختر هم هست. آن امنیت‌جویی، این حقیقت را به رخ می‌کشد. اصل اول این است که حس می‌کند اگر با قاسم باشد کم‌تر

آسیب می‌بیند، چون عاطفهٔ کودکانهٔ قاسم را نسبت به خودش می‌فهمد. از طریق همان احساس تأمین امنیت است که به این احساس عاطفی می‌رسد و آن را دنبال می‌کند.

عقیقی: از نظر تکنیکی مشکلی پیدا نکردید؟ همه چیز همان‌طور بود که می‌خواستید و در اجرا راحت بودید؟

● بله. تکنیک ساده‌ای داشت.

عقیقی: بعضی جاها به نظر می‌رسد که تکنیک می‌توانسته به نحو بارزتری در خدمت فضای فیلم باشد و نیست. مثلاً اندازهٔ نماها و کادربندی و...

● ...بله. شاید اگر فیلمبردار بهتری داشتم. نمی‌خواهم از کار باربد طاهری انتقاد کنم، ولی بعدها من به این نتیجه رسیدم که به علت خیابانی بودن فیلم و محدودیت ابزار من می‌بایست فیلمبردار بسیار مهاجم‌تری را برای این فیلم انتخاب می‌کردم.

عقیقی: سوزان گیلر ـ بازیگر نقشِ توریست ـ را از کجا پیدا کردید؟

● به من معرفی شد.

صلح‌جو: قبلاً بازی کرده بود؟

● نه. سابقهٔ بازی نداشت.

درستکار: ولی چهره‌اش کاملاً با نقش توریست یک دلاری هماهنگ است.

عقیقی: با مجید مظفری از کجا آشنا شدید؟

● از همان کاخ جوانان با او آشنا بودم. بازیگر خیلی خوبی بود و بازی‌اش را خیلی دوست داشتم. در تأتر خیلی موفق بود و در نمایش‌های خوبی بازی کرده بود.

طوسی: در همان دوره، بازی‌اش در نمایشی از محمود استادمحمد خیلی

مورد توجه بود...

صلح‌جو: آسید کاظم.

● بله. نقشی را هم که در زیر پوست شب به او محول شده بود، خیلی راحت و روان اجرا کرد.

درستکار: با عنایت به صحبتی که پیرامون نقش زن در این فیلم شد، به نظر می‌رسد آن تشخص و قداستی را که از نگاه شرقی برشمردید و برای زن قائل هستید، در فیلم بعدی‌تان یعنی مهر گیاه هم دیده می‌شود...

● زن در مهر گیاه جان است. اما در زیر پوست شب جسم است. می‌بینید که قاسم سیاه روی تخت مبل‌فروشی، خودش را با آن زن تصور کرد و دید همه دارند تماشایش می‌کنند. چون این سفر، جسمانی‌ست. اما در سفرِ جان، علی هیچ‌کس را نمی‌بیند جز آفتاب، خورشیدِ سحر یا ماهی که شب اول درآمده. سفر جان را خودت می‌بینی. یعنی به اعتقاد من اگر مشرف بشوی و این سفر تحقق پیدا کند برای دیگران عینی نیست چون از جان توست و در جان تو دارد اتفاق می‌افتد. موجودیت فیزیکی ندارد ولی وجود دارد. جان را نمی‌توان عینی کرد. این سفر، خودش را از یک ذهنیت همیشگی که مهری باشد دنبال می‌کند و زمینی هم نیست. در آن صحنه‌ای که کنار آب می‌نشیند اصلاً زمینی نیست. چراغ ماشین مثل ماه است و چند ستاره یک تکه سنگ سفید مثل ابر. علی درِ ماشین را باز می‌کند. مهری را می‌برد و پاهایش را می‌شُوید.

طوسی: آیا شما در مهر گیاه برای هفت اقلیم عرفانی، ما به ازای تصویری قائل هستید؟ بگذارید از ادبیات عرفانی خودمان مثال بزنم. عطار می‌گوید:

بر بوی یقین در این بیابان رفتیم   از عالم تن به عالم جان رفتیم

عمری شب و روز در تفکر بودیم　　سرگشته درآمدیم و حیران رفتیم

من عینیت این رباعی را در مهر گیاه می‌بینم. زمانی که وصال دست می‌دهد، محو شدن هم صورت می‌گیرد. من مصداق تجلی‌یافتهٔ این ذهنیت را در صورتی که براساس ذهنیت عارفانهٔ خودم دنبال آدم‌ها بگردم پیدا می‌کنم.

● در مهر گیاه، علی در هفت مرحله مهری را جست‌وجو می‌کرد. در پایان، حتی مهری را هم در ذهنیت نداشت. آن ذهنیت به وقوع پیوسته بود. یعنی به انزال پیوسته بود. علی در مسیر این وادی در هر مرحله جوابی شنید. در مرحلهٔ آخر در حضور چشم‌های همیشه روشنِ آن ماشین که تمثیل حضور فیزیکی‌ست، کتک خورد. دید جان‌اش را دارند می‌کِشند و می‌برند. یک نره خر سبیل کلفت را دید که جان‌اش را دارد می‌برد. رفت دخالت کند، کتک خورد و به زمین افتاد و دماغ‌اش خونین شد. بعد رعد و برق زد و صدای تندر آمد. او از خواب پرید و به دماغ‌اش دست زد و دید که خون آمده است. فهمید که وقت رفتن است. یعنی مشرّف شد.

درستکار: اگر این وضعیت برای آدمی مانند علی ملموس است پس چرا دنبال مهری می‌رود؟

● دیگر دنبال مهری نمی‌رود. می‌رود و می‌رود تا خودش را نابود کند. تا به جان‌اش دست پیدا کند. تا خودش را به آتش بکشد. در تمام مدت، می‌بینید که او دارد تحریق می‌شود. می‌رود تا خودش را از دره پرت کند.

درستکار: پس تصویر آن زنی که روی داشبورد ماشین است چیست؟

● آن زن، کس دیگری‌ست. در زندگی علی، زنی بوده است که حالا نیست و در زندان است. تعمیرکار ماشین از علی می‌پرسد: «مگر از زندان

آزاد شده؟» و علی جواب می‌دهد که: «نه بابا». این زن فقط جلوهٔ ظاهری دارد. فقط در آن عکس وجود دارد. دلیل زندان رفتن‌اش را هم ما نمی‌دانیم. بعد از مرگ علی، آن عکس که فقط جسم است، در وادی ظهور می‌افتد و آن بالا جان می‌گیرد.

طوسی: علاوه بر این، شما به طور متوالی برای شخصیت مهری بُعد اثیری و مادی قائل می‌شوید. یعنی هم واقعیت‌اش را نشان می‌دهید و هم ناپیدایی‌اش را.

● بله. علی از او می‌پرسد: «مگه پولت را ندادم؟» و مهری می‌گوید: «من پولکی نیستم». شب که می‌خوابد، می‌بینیم که پولی از توی سینه‌اش در می‌آورد و می‌شمرد.

طوسی: در یک کلام، علت چیست که شما هم مثل خیلی از فیلمسازان ما، این دو قطب لکاته و اثیری را برای شخصیت زن در نظر می‌گیرید؟ شاید دوستان بخواهند این سؤال را به شکل گسترده‌تری مطرح کنند.

عقیقی: این تصویر از بوف کور هدایت با همین اصطلاحاتِ لکاته و اثیری که آقای طوسی اشاره کردند شروع می‌شود و بر بخش وسیعی از ادبیات و سینمای ما سایه می‌اندازد، در مهرگیاه هم خودش را نشان می‌دهد.

● بله. این هم نوعی اسارت زن است. این دو قطبی بودن را شما در پایان خشت و آینه هم می‌بینید. گلستان خیلی هشیارانه در پایان فیلم، یک زن چادری را نشان می‌دهد که در منظر دید رانندهٔ تاکسی قرار گرفته است. راننده، منتظر زنی است که مدتی با او زندگی کرده و با بد و خوب‌اش ساخته. زن رفته تا از پرورشگاه جواب بیاورد. شیشهٔ شیر بچه هم همان‌جاست. راننده نگاهی به زن و نگاهی به ساعت‌اش می‌اندازد. یکی دو ساعتی‌ست که توی ماشین، منتظر زن مانده. شیشهٔ شیر را برمی‌دارد و

به کنار می‌اندازد و دنبال آن زن می‌رود. یعنی آن حس حضور زنی که می‌توانست با ورود بچه، رنگی به زندگی این مرد بدهد، تبدیل می‌شود به آن تصویر پایانی فیلم.

عقیقی: نه. منظور من حضور این دو قطب در یک شخصیت است. در مهر گیاه، ما با سفری مواجه هستیم که ابعاد درونی عمیقی دارد...

● ...بله، ولی آثار بیرونی عمیقی هم دارد.

عقیقی: قبول. بحث من هم در همین زمینه است. مهری در این فیلم هم ابعاد آسمانی دارد و به قول خودش پولکی نیست، هم این که لب دره می‌ایستد و ماشین درب و داغان و سوختهٔ علی را نگاه می‌کند و آدامس‌اش را می‌جود. این خاصِ مهر گیاه هم نیست. در غزل کیمیایی و سوته‌دلان حاتمی هم همین طور است. ظاهراً بیش‌تر فیلمسازان موج نو، یک بار این تجربه را کرده‌اند. چرا این دو قطب لکاته و اثیری همواره باید با هم و غالباً در یک شخصیت ظاهر بشوند؟

● زن ذات بسیار متغیری دارد و قدرت فاعله‌اش از مرد بیش‌تر است. وقتی تجانسی صورت می‌گیرد معمولاً مرد را فاعل می‌دانند اما فعل عُظمیٰ را زن انجام می‌دهد. مرد هرگز نمی‌تواند به کسی تولد بخشد و این زن است که زایش را صورت می‌دهد. در معصومیت مرد، زنی وجود دارد که باید سیراب شود و به انزال برسد. حالا گاهی این تجانس از کنترل خارج می‌شود و حالت تأثیرگذاری زن بر مرد پیش می‌آید. زن، خیلی خوب درک می‌کند که مرد کمال‌یافتگی را دارد یا نه. حالاست که آن قطب‌بندی پیش می‌آید. اگر فیلمسازانی به قطب‌بندی لکاته و اثیری در وجود زن رسیده‌اند و چنین اشاراتی دارند، برای این است که آن را درک

کـردەانـد. فـیلمی هست بـه نـام از خط عبور مـی‌کنم*، سـاختهٔ جـان فرانکن هایمر. گریگوری پک و تیوزدی ولد بـازی مـی‌کنند. یک کـلانتر خیلی موقر و متشخص، خانواده‌ای را به جرم شلوغی توقیف مـی‌کند و بعد اسیر زن این خانواده می‌شود. زن از این کلانتر محترم، یک مـوجود عاصی، ذلیل، بدبخت و دربدر می‌سازد. چرا این طور می‌شود؟ اگر این را از ذات زن بدانیم، شامل خلاقیت او می‌شود. یعنی بحث خلاقیت زن در تغییر مرد را پیش کشیده‌ایم. این از توارث شروع می‌شود و با فاعلیت زن ادامه پیدا می‌کند. یعنی حتی قطب لکاته و دست‌یافتنی زن می‌توانـد آن قدر قدرت پیدا کند که به زوال مرد منجر شود.

عقیقی: بحث بر سر تبیین سینمایی این شخصیت است.

● به آن هم می‌رسیم. گفتم که در وهلهٔ اول، مرد بـا مـعصومیتی بـا زن روبه‌رو می‌شود و قداستی برای او در نظر می‌گیرد. اما اگر زن به هر دلیلی فاقد این قداست باشد و قطب لکاته‌اش برتری داشته باشد و بر مرد اثر بگذارد چه؟ این موضوع، ابعاد وسیع بیرونی دارد. اما چنین تصویری از زن، همواره در ذهن علی وجود دارد. مخلوق ذهـنیت اوست امـا ابـعاد مادی دارد.

عقیقی: چرا ابعاد مادی‌اش نهان است؟ پول شمردن یا میوه‌های آن باغ را چیدن و خوردن توسط مـهری، هـمان نشـانه‌های مـادی است کـه عـلی دریافت‌اش نمی‌کند. به نظر می‌رسد خطری که برای بینندهٔ فـیلم وجـود دارد، این است که یک سوی این قطب‌بندی را اصلاً درک نکـنند. یـعنی مهری می‌تواند یک موجود خیالی در ذهنیت علی باشد که تمام شواهد مادی را نفی می‌کند. از یک طرف هم ممکن است این طور تصور شود که

---

* - I walk the line که در تهران با نام **خشونت یک عشق** نمایش داده شد.

تمام داستان کاملاً مادی‌ست: فاحشه‌ای سر راهِ مردی قرار می‌گیرد و سر کارش می‌گذارد و او به چالهٔ عاطفی خودش که عشق آن زن است می‌افتد و خودش را نابود می‌کند و زن هم آن بالا می‌ایستد و قربانی‌اش را تماشا می‌کند و می‌رود دنبال یک قربانی دیگر. بحث بر سر توازن بین این ابعاد است. وقتی خودکشی علی را در تصویر می‌بینیم، حس پوچی و درماندگی او را در رسیدن به مهری باور می‌کنیم یعنی به این نتیجه می‌رسیم که او خودش را نیافته است. ولی وقتی تفسیر شما را می‌شنویم و به نشانه‌های کمی که در فیلم وجود دارد دقت می‌کنیم، ابعاد معنوی فیلم را بیش‌تر درک می‌کنیم.

صلح‌جو: البته نگاه من به این قضیه فرق می‌کند. بگذارید از ادبیات خودمان مثال بزنم. در داستان لیلی و مجنون، این سفرجان را که آقای گُله مثال می‌زنند، می‌بینیم. ما در این حکایت، دو لیلی داریم. یکی آن لیلی‌ست که در شکل مادی‌اش، مجنون را به نیستی و پوچی سوق می‌دهد، و دومی آن لیلی‌ست که شوریدگی عرفانی مجنون را سبب می‌شود.

● در واقع، تفاوت میان لیلی معبود و لیلی مقصود است.

صلح‌جو: بله. می‌گوید:

اگر بر دیدهٔ مجنون نشینی   به غیر از خوبی لیلی نبینی

یعنی آن لیلی که مجنون عاشق‌اش است، در وجودِ خودِ مجنون است. طبعاً این شخصیت، تجسم بیرونی هم دارد.

عقیقی: البته مدیومِ بیانی متفاوتی هم دارد. علی که مجنون نیست...

صلح‌جو: ...نمی‌توانی بگویی که چرا این دوگانگی در ارتباط میان این دو شخصیت وجود دارد. اگر لیلی در درون مجنون نباشد، زنی‌ست مثل

زن‌های دیگر.
عقیقی: بحث بر سر نشانه‌های سینمایی این ارتباط است. یعنی برگردان‌اش به زبان سینما. همین را در فیلم به زبان سینما پیدا کنیم.
طوسی: به عقیدهٔ من کدهای زیادی در این زمینه وجود دارد. در مهر گیاه، هر جا که علی می‌خواهد وجه رابطه‌اش با مهری را به سمتی ببرد که با عالم تن پهلو می‌زند، مهری عکس‌العمل نشان می‌دهد. در ابتدای امر امتناع می‌کند. بعد حتی دیالوگ برقرار می‌کند و می‌پرسد: «نکنه عاشق‌ام شدی؟» یعنی احساس می‌کنیم مهری پیش از این، وادی‌های مختلفی را طی کرده و از علی جلوتر است. این طور نیست آقای گُله؟
● بله. مهری آن بالا می‌نشیند و می‌گوید: «من بچهٔ همین بالاهام. این چیزها رو خوب می‌دونم». بعد علی را می‌برد و سنگ سلاخ‌خانه را نشان‌اش می‌دهد. در را باز می‌کند و می‌گوید این را هم ببین.
طوسی: انگار راهنمایی‌ست که دارد تقدیر این آدم را رقم می‌زند.
● یعنی او موجودی‌ست عالم بر ذهنیت علی که از او خروجی می‌گیرد غرایزش را ضمن ارضا کردن، هدایت هم می‌کند. تا آخرین لحظه این هدایت وجود دارد. این دوگانگی و حتی شاید بشود گفت سه‌گانگی در شخصیت مهری هست. شما شخصیت مادی او را می‌بینید و به مرور به موقعیتی می‌رسید که...
طوسی: ...شخصیت متافیزیکی‌اش را هم می‌بینیم. یک سکانس کلیدی در فیلم هست که علی می‌گوید: «می‌خواهم بروم پیش مادربزرگ‌ام» و صدای نوحه می‌آید.
● بله. روضهٔ حضرت سیدالشهدا است.
طوسی: خیلی به فضای قصه‌های گلشیری نزدیک است...

عقیقی: انگار در دنیای دیگری می‌گذرد...

طوسی: بله. این پَرسه و انتظار، تداعی‌کنندهٔ فضایی غیرواقعی‌ست...

● تنها دَری که وجود دارد، به بن‌بست باز می‌شود. باقی درها قفل است. یا باز نمی‌شود یا نوحه‌خوانی است.

طوسی: در را هم که باز می‌کند، به همان زمین می‌رسد.

● یعنی زمین خودش، زنِ خودش، ذات خودش و ذهنیت خودش است. یعنی ذهنیت واقعی و مالکیت واقعی وجود ندارد. چون می‌گویند زمین هم مال تو نیست.

عقیقی: شما می‌پذیرید که عینیت دادن به مفاهیم کاملاً ذهنی در سینما کم‌تر به موفقیت کامل رسیده است؟ یعنی اگر همان مورد لیلی و مجنون را که آقای صلح‌جو مثال زدند، ببینید با عینیت‌گرایی در سینما به چه وضعی می‌رسد. نتیجه‌اش این می‌شود که شما برای نسخه‌برداری عینی در تصویر کردن این ماجرا، مجنون را در هیأت جوانی با لباس عربی نشان می‌دهید که عاشق یک دختر سیه‌چرده شده است. حالا آن مقولهٔ ذهنی که در موقعیت و قالب خودش می‌گنجید و موفق بود، وقتی جسمیت پیدا می‌کند و عینی می‌شود، بیش‌تر آن ارزش‌ها و مفاهیم را از دست می‌دهد. چون با تغییر قالب، فُرم ساخت و نمایش‌اش هم دگرگون می‌شود...

صلح‌جو: ...به نظر من رابطهٔ ما با ادبیات هم دقیقاً شبیه رابطهٔ علی با مهری در مهرگیاه است. ما در ادبیات با ذهن سروکار داریم در حالی که در سینما باید آن را ببینیم. یعنی حتماً باید تجسم پیدا کند.

عقیقی: به همین دلیل می‌گویم نمایش ذهنیت‌گرایی در سینما دشوار است و نیاز به نشانه‌های دقیق‌تری دارد.

● شما با کفایات و تجربیات و انتظارات ذهنی خودتان فیلم می‌بینید.

جویندگان طلای چاپلین، بیست سال پیش بسیار فیلم جذاب و شیرینی بود. اما امروز وقتی که فیلم را می‌بینید، از تعجب شاخ درمی‌آورید. اگر ما بگوییم که چاپلین دارد سال ۲۰۰۰ را می‌بیند که آن خانه را بر لبهٔ پرتگاه گذاشته که مانند الاکلنگ این طرف و آن طرف می‌رود و تازه در همان خانه یک تفنگ آمادهٔ شلیک وجود دارد و یک آدم هست که می‌خواهد دوست‌اش را بخورد و بگوییم که چاپلین دارد آیندهٔ بشریت را پیش‌بینی می‌کند، از هزار نفر، یک نفر هم این حرف را باور نمی‌کند. ولی این حقیقت دارد. یک هنرمند متفکر، امتداد تفکرش را به شما می‌رساند. یعنی جوانب تفکر را دیده و آن را به حواله‌کرد، ساخته است. یعنی در زمان‌های آینده هم معانی‌اش به جهات مختلف به بیننده‌اش می‌رسد. بحث این‌جاست که آیا انطباق به وجود می‌آید یا خیر. یعنی آیا میزان پذیرایی و تلفیق مفاهیم ممکن به خرج پیش می‌آید یا نه، باز باید منتظر گذشت زمان بود.

طوسی: اتفاقاً من فکر می‌کنم که در مهر گیاه، آقای گُله سعی کرده‌اند تا نشانه‌های تمثیلی را از دل واقعیت استخراج کنند. اصلاً راهنمایی که ناظر طی طریق علی‌ست، کاملاً به او بی‌اعتناست. این بی‌اعتنایی‌اش تا حدی برای منِ مخاطب، عصبانی‌کننده است. اما انگار او به این عصبانیت آگاهی دارد. بیماری علی، تب کردن و سرفه‌های او تا حدی در تشدید این موقعیت، مؤثر است. جایی که تب‌اش بالا می‌رود، مهری آن دیالوگ جذاب را می‌گوید: آدمی که دریا را دیده باشد...

● ...بله. می‌گوید: «مادرم همیشه به پدرم می‌گفت برو لب دریا بشین دریا را تماشا کن. آدمی که دریا رو دیده باشه این قدر بخیل نمی‌شه...»

عقیقی: حالا آن رابطهٔ مرید و مرادی که پیش‌تر مورد نظر آقای طوسی بود

و می‌خواستند در مجموعهٔ کار شما به آن اشاره کنند، آیا به این تعبیر در مهر گیاه قائل هستید که مهری مرادِ علی است؟

● علی می‌گوید: «خاله‌ام با شوهرش، شب‌ها هیچ‌وقت خونه نبودن. می‌رفتن مجلس مسأله. من می‌موندم و چهل تا اتاق، با اون همه دار و درخت. به خودم می‌گفتم بچه نترس. صبح می‌شه. روشن می‌شه هوا. روشنی می‌آد. بعضی وقت‌ها از ترس خودم رو خیس می‌کردم» تمام این خلاء که در کودکی این آدم بوده، به مناسبت نبودن مادر پیش آمده. این اعتراض که به زمین دارد، اعتراض به آن خاله است. اعتراض به بی‌توجهی اوست. او آدم باسوادی است. دیپلم دارد. سال‌هاست که با مأمور ادارهٔ ثبت مسأله دارد و او دیگر از دستش عاجز شده است. تمام این اعتراض به کسانی است که او را تنها گذاشته‌اند و رفته‌اند «مجلس مسأله» و تمام مسائل این بچه را نادیده گرفته‌اند و بعد هم گرایش این آدم را به متافیزیک، عوامانه و اُمّل مآب می‌بینند. می‌گوید دفعهٔ آخری که خوردم به موتور سه‌چرخه و سرم شکست، دوشنبه بود. دوشنبه ضرب در سه می‌شود شش. شش روز که نه، گذشته. ولی می‌دونم که بالاخره شش ماه دیگه، شش سال دیگه، سرم می‌خوره به یه جایی و می‌شکنه. کات. صبح که می‌روند دنبال خانهٔ مادربزرگ مهری، موتور سه‌چرخه هم دنباله‌اش می‌رود. شش تا خانه را می‌رود، خانهٔ هفتم سرش می‌شکنند. به مهری می‌گوید: «دختر جون، این چیزا حساب داره. به هیچ کی هم نمی‌شه گفت» در آن‌جا اگر نگاه کنید، دختر احوال یک ملک‌الموت ماده را دارد و کاملاً بی‌حرکت است و از معدود نماهایی است که این دو تا را با هم می‌بینید. در یک فریم. این دختر دقیقاً دارد علی را راهنمایی می‌کند. در قاب شیشهٔ ماشین، انگار این دو دارند تلفیق می‌شوند و جا عوض

می‌کنند.

طوسی: این جایگزینی مادی / معنوی را در فیلم زیاد می‌بینیم. چه از نظر دیالوگ و چه تصویر. هر جا می‌خواهید رجوع بدهید، به دیالوگ برمی‌گردید. علی وقتی مهری را پیدا نمی‌کند، می‌گوید: «من پسر شازده فخارم، بدبخت». انگار ما یک سفر ذهنی را دنبال می‌کنیم و وقتی دفتر این سفر بسته می‌شود، باز به کودکی برمی‌گردیم. بچه‌ها هستند که از آن بالا می‌گویند: «اون ماشینه رو ببین که له و لورده شده»

عقیقی: در مهر گیاه قاب‌هااز نظر تکنیکی دقیقاً معنا پیدا کرده‌اند و آن مراحل گزارش‌گری و پَرسه شخصیت که در زیر پوست شب وجود داشت، دیگر نیست. پَرسه، شمایل فاخرتری پیدا کرده است. می‌خواهم بدانم خودتان در این مسیر، چه قدر تلاش کردید تا این فضا کاملاً جلوه‌ای ساکن و فاخر پیدا کند و قاب‌ها هویت انتزاعی پیدا کنند؟

● بحث توارث و ژنتیک است. شما یک صحنه که حتی یک پوست تخمه در جاده افتاده باشد در فیلم نمی‌بینید. من زیباترین تصویرها را از شمال برای این فیلم انتخاب کردم. زیباترین گذرگاه‌ها، زیباترین نقاط جنگلی. زیباترین ساحل. این تصویر باید زیبا می‌بود، به زیبایی قالی ایرانی.

درستکار: به ملک‌الموت بودنِ زن اشاره کردید. اگر ممکن است در این مورد بیش‌تر توضیح بدهید.

● وجه تمثیلی‌اش مهم است. یعنی هم متافیزیک مسأله را می‌بینید و هم فیزیک مسأله را. چون آدم هنوز مادی است. از جایی هم که مهری را گم می‌کند، شش بار دنبال‌اش می‌گردد، دنبال شخصیت فاخر خودش می‌گردد، دنبال شازده فخّار.

عقیقی: آیا اصراری وجود دارد که مراد بایستد و ویران شدن جسم مریدش را از بالای درّه نگاه کند، آدامش بجود و پاهایش را تکان بدهد؟

● بله. تمام مراد کائنات همین است.

عقیقی: حالا حتماً این مراد باید پایش را تکان بدهد تا ما باور کنیم عین خیال‌اش نیست که مریدش آن پایین له و لورده شده است؟

● بله، چون فاعل است.

عقیقی: حقیقتاً هنوز هم به این باور دارید؟

● بله.

عقیقی: شدیدتر شده یا کم‌رنگ‌تر؟

● عمیق‌تر. هر چه عمیق‌تر شود ملایم‌تر می‌شود.

درستکار: مرگ علی چه طور؟

● آن مرگ نیست. فناست. علی مشرّف شد.

طوسی: شما در همان دوره‌ای که مهر گیاه را می‌ساختید، با توجه به مراحلی که برای طی طریق علی قائل شده‌اید، چه نوع دغدغهٔ ذهنی خاصی داشتید؟ آیا خودتان در حال گذراندن همان مسیری بودید که علی داشت طی می‌کرد؟ یا این عوالم اصلاً ربطی به زندگی شخصی شما نداشت؟

● من در سال ۱۹۶۹ (۱۳۴۸)، یک گرفتاری با ساواک پیدا کردم. البته هیچ نوع تعرضی یا مسأله‌ای در میان نبود. آن‌ها با من خیلی محترمانه برخورد کردند. ولی از آن به بعد، من دچار دلواپسی غریبی شدم. احساس می‌کردم حادثه‌ای در شرف وقوع است. این دلواپسی را البته من از قبل هم داشتم ولی در آن دوره بسیار تشدید شده بود. مانند این بود که به پایان بخشی از زندگی‌ام رسیده باشم. هیچ جا بند نمی‌شدم. احساس می‌کردم

دارم تغییر می‌کنم و پوست می‌اندازم. به منزل خودم نمی‌رفتم. در خانهٔ مادرم ده دقیقه بیش‌تر دوام نمی‌آوردم. انگار دیگر نمی‌توانستم به طور محترمانه، یکی از افراد این خانواده باشم. دنبال بهانه‌ای برای ناخشنود بودن و ناخوش‌آیند بودن می‌گشتم. اغلب شب‌ها می‌رفتم فرودگاه مهرآباد. تا ۵/۵ صبح آن جا می‌ماندم. بعد می‌رفتم سونای صفا. یکی دو سال به همین منوال گذشت. دلهره‌ای در من بود که انگار قرار است اتفاقی رخ بدهد و عجیب این بود که پیش آمد. یکی از همان شب‌ها که داشتم می‌رفتم فرودگاه مهرآباد، دم دکهٔ روزنامه‌فروشی ایستادم که سیگار بخرم. دیدم توی روزنامه نوشته که سقف طاق فرودگاه مهرآباد فرو ریخته و ده‌ها نفر زیر آوار مانده‌اند. این همان مسألهٔ علی است. یادتان هست که: «روزی که سرم شکست دوشنبه بود» تداعی تجربیات شخصی است که به کسی هم نمی‌شود گفت. کسی باور نمی‌کند.

عقیقی: آیا کمبودِ ارتباطات اجتماعی در این مسأله مؤثر نبود؟ یعنی کمی رفاقت، عشق و ارتباطات انسانی؟ با توجه به این که پیش‌تر گفتید بسیار منزوی بوده‌اید و...

● ...البته من در میان مردم بودم. اما ارتباطات عمیقی نداشتم.

عقیقی: بله. به همین دلیل پرسیدم. چون تنهایی در عین حضور، شاید این احساس دلهره را در فرد بیش‌تر تقویت کند. در این دوره اصلاً دوست و رفیق صمیمی نداشتید؟

● من دوستان زیادی نداشتم. نزدیک‌ترین و صمیمی‌ترین دوست من، یک جوان آسوری بود به نام ادموند.

طوسی: از همان بچه‌های قلهک بود؟

● نه، مسؤلِ خطوط بین‌المللی ایران اکسپرس و قهرمان تیم ملی

پینگ‌پنگ ایران بود. جوانی فوق‌العاده جذاب، بی‌نهایت معصوم و بی‌نهایت با شهامت. متخصص والس و تانگو هم بود. یک شب تا صبح در استودیو پارس فیلم با دکتر کوشان کار می‌کردم، صبح آمدم و شنیدم که ادموند شب پیش دمِ قصر یخ تصادف کرده. باورم نمی‌شد که طوریش شده باشد. ولی وقتی رفتم دیدم کلّی تیرآهن ریخته روی ماشین‌اش. ظاهراً کامیونِ حامل تیرآهن، خراب می‌شود و برخورد می‌کند به ماشین‌اش و تیرآهن‌ها می‌ریزد و سرش را قطع می‌کند. من رفتم قبرستان آسوری‌ها در جادهٔ ساوه. ساعت ۱۱ صبح رسیدم آن جا. همهٔ خانواده‌اش بودند. مادر و خواهرش و همهٔ اعضای فامیل‌شان. از ۱۱ صبح سر قبرش گریه کردم تا ۴ بعد از ظهر. چنین چیزی در زندگی من فقط یک بار پیش آمده. تا ۴ بعد از ظهر کسی نمی‌توانست مرا از زمین بلند کند. خانواده‌اش همه شوکه بودند. تعداد عکس‌هایی که از ادموند دارم از عکس‌های خانوادهٔ خودمان بیش‌تر است. دو تا آلبوم پُر. این جور احساسات، واقعاً به عمق عواطف شما بستگی دارد. برای خیلی‌ها ممکن است خیلی منطقی و قابل قبول جلوه کند. اما برای بعضی‌ها ممکن است خیلی عمیق بشود. بعد از آن هرگز با کسی، آن چنان صمیمیتی را که با ادموند داشتم، پیدا نکردم.

عقیقی: بیش‌تر به رفاقت مردانه معتقدید یا ارتباط با زن را ترجیح می‌دهید؟ این را پرسیدم چون هر دو نوع رابطهٔ مرید و مرادی در فیلم‌هایتان هست. نوع اول‌اش در کندو و نوع دوم‌اش به شکل‌های مختلف در دشنه، زیر پوست شب و مهر گیاه.

● فرقی ندارد. ببینید، تعاریف بسیار زیاد و مجلل و قشنگی از عشق هست. یکی از آن‌ها همان است که در فیلم قصهٔ عشق هست، یعنی تأسف.

شما در جوانی اول می‌توانید این جمله را بگویید که عشق یعنی این که هرگز متأسف نشوی. ولی خیلی ساده‌لوحانه و کودکانه است. عشق یعنی دانستن. شما وقتی دانستید، مقام تعلق پیدا می‌کنید. یعنی می‌دانی که او از تو گُسستنی نیست. این پیوند گُسستنی نیست. آن هم پیش نمی‌آید مگر آن که مشرّف بشوید. یعنی آن قوهٔ ثقل از دانستن، همان رابطه‌ای را پیش می‌آورد که در رابطهٔ شمس و مولانا هست. در دنیای امروز، پیدا کردن‌اش خیلی سخت است ولی اگر باشد اجتناب‌ناپذیر است. یعنی اگر شما چیزی را دانستی و «او» دانست که تو می‌دانی و تو دانستی که «او» می‌داند، دیگر کاریش نمی‌شود کرد. نام‌اش تعلق است. این مقام تعلق است. شما نمی‌توانی دست خودت را از خودت جدا کنی.

عقیقی: به هر حال، یکی از حالات مشخص انسان، بُعد جسمانی شخصیت است. اگر این تصور را بپذیریم که جسم انسان، شکلی از صُورِ وجود است و این دانستن گاه با غریزه آمیخته می‌شود. وقتی قرار است به تصویر در بیاید...

● ...آن دانستن ارتباطی با غریزه ندارد.

عقیقی: منظورم این است که ارتباطات انسانی در اشکال مختلف‌اش، حتی در شکل جسمانی‌اش، چه نقشی در مفهوم دانستن دارد؟ چون شما در سینما دارید با تصویر کار می‌کنید...

● آن دانستن، اصلاً با ارتباط جسمانی مرتبط نیست...

عقیقی: فرض کنیم که شما به عنوان هنرمند ناگزیر از عینی کردن ارتباطات هستید. بنابراین مرتبط است...

● این وقتی است که می‌خواهیم به مرحلهٔ تقبل مسئولیت‌ها برسیم. آن دانستن که هستهٔ ارتباط است، اگر منظورمان ارتباط میان دو انسان است،

فراتر از غرایز عمل می‌کند. حتی اگر ما مجبور باشیم یا بخواهیم به غریزه، جنبهٔ عینی و واقعی بدهیم. شما در فیلم کسوف کامل (آنی‌یژ کاهولاند) بخشی از این ارتباط را که بین دو شاعر (آرتور رمبو و پل ورلن) است، می‌بینید که خیلی ساده‌لوحانه، کودکانه و شعارگونه به موضوع پرداخته است. یعنی ارتباط بین این دو شاعر از حد کلیشه‌های قبلی فراتر نمی‌رود و عمیق‌تر نمی‌شود. آن ذاتی که شما صحبت از دانستن‌اش می‌کنید، وقوف شما را بر معانی موجب می‌شود. شما اگر یک معنی در وجودتان باشد، انجمن معانی باید از آن منتشر بشود. در غیر این صورت، شما جامد هستید. و انسان جامد نیست. وقوف شما بر انجمن معانی، ناشی از آن دانستن است. دانستنی که از عشق می‌آید. از اعتقاد، از باور. از دادنِ این فرصت تنفس کامل در فضای زندگی. فرصتی که خودتان می‌توانید به خودتان بدهید. حالا اگر این در ارتباط میان زن و مرد باشد، مسائلی هم به دنبال دارد...

عقیقی: این مسائل در فیلمی مانند مهر گیاه حکم مانع را پیدا نمی‌کند؟

● چرا، حکم مانع را پیدا کرده است. چون هنوز دانستن آدم‌اش کامل نشده است. تا جایی که جسم در باور حل بشود، این مانع وجود دارد. بحثی که من با شما در مورد تعلق خاطر داشتم، واقعاً یک در حدِ کتابخانه تفسیر دارد. اگر صحبت از ارتباط بین زن و مرد می‌کنیم، آن دانستن که قبلاً راجع به آن صحبت کردیم، ممکن است قبل یا بعد از تجانس به وجود بیاید.

درستکار: من با توجه به شناختی که از آقای عقیقی دارم، احساس می‌کنم که منظورش این است که بعد از این تجانس، هم عاشق و هم معشوق زایل می‌شوند و هم ابهت عشق شکسته می‌شود.

عقیقی: نه، اصلاً منظورم این نبود. با توجه به فیلم مهر گیاه که راه را برای این جور بحث‌ها باز می‌گذارد، غرض‌ام این بود که تجانس، نوعی آزمون است برای آدمی که در این راه قدم برمی‌دارد. می‌بینید که در فیلم هم، این ارتباط بین علی و مهری فقط یک بار انجام می‌شود.

● این را دقیقاً درست می‌گویی. این محک است که آیا پس از تجانس، همه چیز زایل می‌شود یا این که نه، همه چیز از نو آفریده می‌شود و دوباره جان می‌گیرد.

عقیقی: یعنی می‌تواند یکی از آن مراحل باشد و به شما بگوید که آیا پس از این ارتباط، روی از آن تعلق خاطر و دانستنی که به شما دست داده بود باز هم هست یا از بین رفته است؟

طوسی: ...بله. این پرسش مطرح می‌شود که آن احساس قبلی باز هم وجود دارد یا نه.

● یعنی آیا تکمیل صورت می‌گیرد؟ آیا همدیگر را کامل می‌کنند یا همدیگر را دفع می‌کنند؟

درستکار: من هم همین پرسش را دارم. آیا ادامه خواهد داشت یا نه؟

طوسی: من فکر می‌کنم آقای گُله فقط مراحل خامی و پختگی را در مهر گیاه توضیح داده‌اند. اولِ دفتر، علی به مهری می‌گوید: «نکنه ما رو گرفتی و اهل‌اش نیستی» و به اواخر کار که می‌رسد، می‌گوید: «حکایتیه این دنیا» و تصویر مهری را در برابر خودش می‌بیند. این می‌تواند کفایت رسالت فیلمساز باشد.

عقیقی: برگردم به سؤالم که در گیرودار بحث، پاسخی به آن داده نشد. می‌خواستم بگویم این تجانس در مهر گیاه فقط یک بار بین علی و مهری پیش می‌آید.

طوسی: البته همان هم در نمای دور نشان داده می‌شود.

عقیقی: بر سر نحوهٔ نمایش‌اش بحثی ندارم. اگر بپذیریم که بعد از برقراری ارتباط، مقدمات رهایی مهری به تدریج دارد فراهم می‌شود، آیا فیلمساز می‌خواهد بگوید که این آزمون در شخصیت علی نتیجهٔ منفی داشته است؟ یعنیِ علی لایق رسیدن به منزل آخر نیست؟

● بحث الآن در هسته تقسیم شده است. در مهر گیاه ما از هستهٔ تقسیم شده به دو قسمت صحبت می‌کنیم، ولی این بحث در مورد دو هسته است که می‌خواهند مسألهٔ دانستن را در کنار هم تجربه کنند. دو شخصیت در مهر گیاه، یک هسته را تشکیل می‌دهند. دو هسته نیستند که بشود آن‌ها را به طور کامل از هم تفکیک کرد.

طوسی: من اگر بخواهم براساس تعابیر عرفانی خودم معنا کنم، شاید این ارتباط بیانگر وصل است و مرحلهٔ پس از آن، سرگشتگی و حیرانی است و تأکید شما بر این دو مرحله بوده است و به فنا وارد نشده است. جدا از این که علی قابلیت رسیدن به فنا را دارد یا نه، دیگر به فنا، کاری نداشته‌اید.

● علت‌اش این است که من فنا را قبول ندارم.

عقیقی: اصلاً فنایی وجود دارد؟

● نه. اصلاً. فنا وقتی به سراغ شما می‌آید که شما حواس عالی انسانی‌تان را از دست داده باشید. آن حواس هم از دست رفتنی نیست.

عقیقی: خب این فنا در مرحلهٔ نهایی عرفان هست. یعنی جدا شدنِ کاملِ از مادیت جسم می‌تواند نشانهٔ فنا باشد.

● بله. این بیان را من در کندو دارم. در تعاریف، فنا را به معنی انفصال می‌گیرند. چنین چیزی نیست. شما اگر فنای ذات را بخواهید مطرح کنید

می‌رسید به بحث اصالت ذات. ابعادِ توارث و تصادمی بودن مسائل و... هیچ‌گونه شاهدی برای اثبات فنا وجود ندارد. می‌توانیم نام‌اش را تبدیل بگذاریم؛ همان‌طور که استنلی کوبریک در ادیسهٔ فضایی ۲۰۰۱ بیان کرده است. یا بگویید تکامل. ولی فنا را من قبول ندارم.

طوسی: فنا به این دلیل برایتان جذاب نیست و قبول‌اش ندارید که با نوعی اعتکاف انفعالی پهلو می‌زند؟

● نه، بحث جذابیت مطرح نیست. اصالت معنا را زیر سؤال می‌برد. بحث فنا، حضور انسان را زیر سؤال می‌برد. موریس مترلینگ می‌گوید: «من در بخش گناه‌کاری‌ها و آلودگی‌ها و تباهی‌هایم، ناچارم مقابل خدا بایستم و بگویم من مخلوق توام و آن چه در من به جریان آمده است، تو بوده‌ای و فاعل بوده‌ای». در حالی که حتی اگر این قطعیت را بپذیریم، باز هم فنا به مفهوم از میان رفتن، رد می‌شود.

صلح‌جو: فنا در اسلام به معنای رسیدن به کمال مطلق است.

● بله. آن معنای دیگری‌ست. آن فنای مناف جسم است که پس از تشرّف پیش می‌آید.

طوسی: همین معنا در شعر مولوی هم هست: بمیرید بمیرید از این عشق بمیرید...

● بله. آن تشرّف است. فنا به معنای ایستِ مطلق را من قبول ندارم.

درستکار: آقای گُله، طی بحثی که بین شما و عقیقی پیش آمد و بحث مهمی هم بود، من احساس کردم که عقیقی قصد دارد معنا را مُشرِف بر جسمیت بداند و به نوعی، امتیاز و برتری بدهد به معنا و عرفان و ابعاد رحمانیِ وجود آدمی را از جسمیت بگذراند و هر چیزی را که وجه جسمانی پیدا می‌کند، پس می‌زند. در حالی که سینمای شما دقیقاً عکس

این است. یعنی از آن پَرسه جسمانی ملموس به سیروسلوک می‌رسیم و هیچ برتری خاصی بین این دو وجه قائل نمی‌شویم. حتی به نظرم می‌رسد که وجوه جسمانی و مادی در کار شما کمی برتر و مهم‌تر جلوه می‌کند.

● بنا بر مصالحِ بُعد، این برتری به وجود می‌آید.

عقیقی: طبیعی است که این طور باشد. دارند با تصویر عینی کار می‌کنند.

طوسی: این یک جور ریاضت‌کشی عینی برای خودشناسی نیست؟ خودت را اگر بشناسی، آن بُعد دیگر را هم شناخته‌ای.

عقیقی: ما با سینما سروکار داریم. بحث بر سر این است که هر مفهوم ذهنی هم برای راه پیدا کردن به این عرصه، باید از مسیر جسمانیت بگذرد و عینی بشود. یعنی حتی باید به مفاهیمی که جسمانی نیست، جسمانیت ببخشی. حرف من این نیست که معنا متقدم است یا متأخر. معنا هست؛ چه بخواهیم چه نخواهیم. اما همین معنا از مسیر جسم است که جلوه پیدا می‌کند.

درستکار: نه، بحث من در مورد تفکر غالب است. غالباً می‌گویند که باید به معنا به عنوان یک عنصر مجرد امتیاز داد و عینیت را حذف کرد.

● آقای درستکار، شما بگو «نیست» و روی کاغذ بنویس «نیست». اگر ننویسی «نیست»، نیست کجاست؟ در فکر شماست. وقتی نوشتی، هست می‌شود. این هست. مکانیزم «نیست» است. چون «نیست» فلسفه‌اش در ذهن شما بسته شده است. وقتی نوشتی «نیست». این «نیست» روی کاغذ است. این عمل و این «نیست» روی کاغذ، مکانیزمِ بودِ «نیست» است. این رابطه، دقیقاً مثل رابطهٔ ذهنیت است با به جسم درآوردن این ذهنیت در سینما. این دو مسأله مشتق از هم‌اند. یکی زندگی حقیقی توست و یکی زندگی مادی تو. ولی تو ناچاری دائماً جای این‌ها را عوض کنی. حالا اگر

با «نیست» این کار را کردی، با «هست» هم می‌توانی. اما مکانیزم «بود» را نمی‌توانی تعریف کنی. باید بگویی فلسفهٔ «بود»، چون عینی نیست. یعنی امکان بروزِ عینی برایش وجود ندارد. شما شاید بتوانید بگویید که کائنات بوده و تمام شده. چهل تا کتابخانه هم می‌شود درباره‌اش مطلب نوشت. ولی همهٔ این بینش بر این اساس استوار است که شما جبر دارید مفهومِ «بود» را با فلسفهٔ نامتناهی‌اش بپذیرید و «هست» را از آن خرج کنید. «هست» را از «بود» باید خرج کرد. در سینما هم همین اتفاق می‌افتد. قاعدتاً هر چه به ذهنیت نزدیک باشیم، کارمان تعالی بیش‌تری پیدا می‌کند.

عقیقی: در واقع عینیتی است که ذهنیت‌اش در خودش موجود است.

درستکار: خب این را می‌پسندیم و اصلاً داریم درباره‌اش حرف می‌زنیم. ولی تفکر غالب در دورهٔ ما، اصالت را بر معنا می‌دهد و به جسمانیت خیلی پست و خفیف و خوار نگاه می‌کند.

عقیقی: نه. در حرف این طور است. در عمل برعکس است. فقط شعارش وجود دارد.

درستکار: در حالی که ذات اهورایی بشر، در وهلهٔ اول از وجود بشر ناشی می‌شود. یعنی همان ارزش‌های مادی‌اش که به بُعد روحانی‌اش تجلی می‌دهد و معنا را می‌سازد.

عقیقی: اصلاً معنا خارج از غیبت که بروز پیدا نمی‌کند. همین بحث را به سینما بیاور. تو خارج از تصاویری که آقای گُله روی نگاتیو ثبت کرده که نمی‌توانی به معنایی استناد بکنی.

درستکار: پس اصالت را باید اول به وجود داد. وجودی که با خودش معنا می‌آورد. وقتی وجود هست، معنایی خلق می‌شود. یعنی مهر گیاه با این

موقعیت وجود دارد، بعد ما می‌توانیم از درون‌اش حرف بزنیم و به این بحث برسیم. بدون تصاویر آن فیلم، چنین بحثی بی‌معناست. ولی تفکر غالب، جسمانیت را نفی می‌کند.

عقیقی: حالا تو چه کار به تفکر غالب داری؟!

صلح‌جو: اجازه بدهید. آقای درستکار، کدام تفکر غالب این کار را می‌کند؟

درستکار: تفکر غالبی که در جامعهٔ ما وجود دارد.

طوسی: درست می‌گوید. معمولاً جسمانیت را عامل بازدارنده می‌دانند و سعی می‌کنند به عینیت زیاد بها ندهند.

عقیقی: خاصیت هنرمند این است که معمولاً براساس تفکر غالب جامعه‌اش حرکت نمی‌کند. جلوتر از آن را می‌بیند. می‌داند که اگر وجود بشر را با تمام ضرورت‌هایش نادیده بگیری، هر معنایی جعلی و دروغین جلوه می‌کند. اصلاً معنا رنگ می‌بازد. پس یک سوی اهمیت دادن به سینما به عنوان هنری که کاملاً با جسمانیت و عینیت سروکار دارد، ارزش دادن و مهم شمردن معناست.

درستکار: شما در مهر گیاه به سیر و سلوک عارفانهٔ شخصیت‌ها نزدیک می‌شوید و اصلاً فیلم‌تان را بر آن اساس بنا می‌کنید. خودتان تا چه حد به این عوالم نزدیک بودید؟

● خب من در دانشکدهٔ ادبیات مشهد درس خواندم. جدا از این، شما در هر انجمنی از مسائل دراماتیک که قرار بگیرید، خواه ناخواه با مسائل عرفانی سروکار دارید. در مکبث تنها تأتر و فیزیک نمایش‌نامه نیست که جذب‌تان می‌کند. تنها ادبیات و شیوایی قلم و پردازش شکسپیر نیست. دنیایی از مسائل فلسفی در مکبث هست. اگر گشایشی بخواهد در میان

باشد نیاز به تحقیق و تفحص هست. به اعتقاد من تن‌های سالم و اهلِ تفکر به تصوف خواهند رسید. تحقیق، ضرورت این تفکر است و دلیلی هم ندارند که همه این کار را بکنند. به قول آقای طوسی برای رسیدن، کفایت لازم است. در عین حال باید اهلیتی وجود داشته باشد تا کفایتی حاصل شود. در مهر گیاه هم همین است. یعنی همهٔ این‌ها پیدا می‌شود تا این آدم مشرّف می‌شود و به انزال می‌رسد.

درستکار: شما از واژهٔ انزال زیاد استفاده می‌کنید. منظورتان که فقط کامیابی جسمانی نیست؟

● نه، منظورم حصولِ تلفیق است. تلفیقی که فقط جسمانی نیست.

عقیقی: در فیلم مهر گیاه، شما مسیر نابودی شخصیت اصلی فیلم را مسیری جبری و تقدیری می‌دانید یا نه، فقط سرنوشت این شخصیت است؟ یعنی تعمیم‌پذیر هست یا نیست؟

● این‌ها تلفیق شده است. همان توارث ژنتیکی است که مرتب بهش اشاره می‌کند و در پی‌اش است. جسم است که بنا بر ذهنیت‌اش زمینِ اوست و به توارث‌اش برمی‌گردد، و جان است که او به دنبال‌اش راه افتاده است.

عقیقی: یعنی یک هارمونی از جبر و اختیار است که می‌گذرد؟

● تلفیق شده است.

عقیقی: یعنی می‌تواند دنبال مهری برود و می‌تواند نرود؟

● بله. ولی می‌رود.

طوسی: برای همین ماشین‌اش را تعمیر می‌کند. باید به آن بالا برسد.

عقیقی: باران هم باعث می‌شود که تصویرش را از پشت شیشه به شکل دیزالو شده ببینیم. انگار دارد در آن اتفاق حل می‌شود.

● بله، این قسمت‌اش تقدیری‌ست. جبر است.

صلح‌جو: ریشه‌های عرفانی مهر گیاه در زیر پوست شب هست یا نیست؟

● در آن جا سفر جسم است. ریشه‌ها هنوز در خاک است.

صلح‌جو: نشانه‌های مشترک چه طور برقرار می‌شود؟

● هنگامی که با تعلق خاطر به مهر گیاه، به زیر پوست شب برگردید و آن را ببینید، هرگز منصف نخواهید بود. ولی اگر با تأثر خاطر از زیر پوست شب به سراغ مهر گیاه بروید، بازگشایی‌های زیادی خواهید کرد. مَسألهٔ سفر در هر دو هست. در فیلمی با فرم مستند مثل زیر پوست شب، فیلمساز قطعاً برای خودش تعیین تکلیف کرده است که این سفر با چه شخصیتی و چه بخشی از انسان می‌تواند سروکار داشته باشد. ولی فُرم مهر گیاه به طور اصولی با زیر پوست شب فرق دارد. ضمن این که در هر دوی این سفرها زن همراهِ مرد است و در پایان کار، مرد پس از اعلام فعالیت و حضورش، تنهاست.

صلح‌جو: خب من تا وقتی که مهر گیاه را ندیده بودم، نشانه‌های زیر پوست شب کاملاً برایم ملموس نبود. در زیر پوست شب هم مثل مهر گیاه، زنی هست که مرد را تا لب چشمهٔ وصال می‌برد و تشنه برمی‌گرداند. زن هم در هر دو فیلم برای مدت کوتاهی کنار مرد است و پس از آن «پرواز می‌کند». قاسم سیاه در پایان زیر پوست شب در قفس است. اگر در پایان فیلم، وصال به او دست می‌داد، شاید به کمال نمی‌رسید و سفر جان در فیلم بعدی، بی‌معنا می‌شد. پس از این حسرت حقارت‌بار وصل، این شخصیت تکامل پیدا می‌کند و سفری در عالم عرفان را شروع می‌کند که مهر گیاه باشد. این سفر بعداً در فیلم کندو تداوم پیدا می‌کند که به نظر من یک جور حماسه است.

● بله. سفر جبر است و بعد از فاعلیت است که این شخصیت به آن

سمت می‌رود. یعنی راهی سفر می‌شود.

درستکار: نکتهٔ دیگر، تهیهٔ فیلمی مثل مهر گیاه در پارس فیلم است. البته گفتید که دکتر کوشان را از قدیم می‌شناختید و از دوستان پدرتان بود. اما به هر حال ساخته شدن این فیلم در استودیویی که عمدتاً علاقه‌مند به تهیهٔ فیلم‌های صرفاً تجاری بود، کمی عجیب به نظر می‌رسد.

● دکتر کوشان از دوستان خوب من بود. من ذهنیت اداری منضبط دکتر کوشان را خیلی دوست داشتم. برای همین با او صحبت کردم و پذیرفت که مهر گیاه در آن جا ساخته شود. اصلاً چیز عجیب و غریب و دور از ذهنی در کار نبود. دکتر کوشان خیلی علاقه‌مند به تهیهٔ فیلم‌های باارزش بود و سعی داشت که از طریق گستردگی سرمایه، این کار را بکند. کما این که سرمایهٔ زیادی روی فیلم آخرش گذاشت و شیر خفته را ساخت که کار پرخرجی هم بود. البته وقتی شرایط اقتصادی تأثیر می‌گذارد و شما با تشکیلات وسیعی مربوط شدید که کارمندان زیادی از آن ارتزاق می‌کنند، حتماً با محدودیت‌هایی هم مواجه هستید و نکات اقتصادی خاصی را هم در نظر می‌گیرید. فیلمنامهٔ مهر گیاه هم بین من و علی نصیریان و دکتر کوشان شکل گرفت. یعنی من برای دکتر گفتم که بعد از زیر پوست شب، چنین قصه‌ای را در نظر دارم. او پرسید که فکر می‌کنی چه کسی باید بازی کند. گفتم علی نصیریان. بدون هیچ مخالفتی پذیرفت. من هم با نصیریان صحبت کردم که در آن موقع معاون ادارهٔ تأتر بود. او خیلی از خط قصه خوش‌اش آمد. نصیریان اساساً از بازیگرانی‌ست که با شخصیت‌هایی که درون مایهٔ منفرد و متفاوتی دارند، خیلی خوب کار می‌کند. بعد من فیلمنامه را نوشتم و مقدمات تهیه‌اش را فراهم کردیم و هیچ مشکلی هم پیش نیامد. هنگام ساخت‌اش هم کاملاً راحت بودم و آن چه را که فکر

می‌کردم درست است، اجرا کردم.

درستکار: این تحقیری که مطبوعات سینمایی آن دوره و طرفداران موج نوی سینمای ایران نثار پارس فیلم به مثابهٔ تجسم سینمای فارسی می‌کردند، در ساخته شدن مهر گیاه مؤثر نبود؟ یعنی تهیهٔ این فیلم نوعی عکس‌العمل به این شرایط نبود؟

● چرا. مقدار زیادی تأثیر گذاشت.

طوسی: فکر می‌کردید که فیلم فروش خوبی نداشته باشد؟

● بله. همه‌مان می‌دانستیم. هم من، هم دکتر کوشان و هم علی نصیریان.

صلح‌جو: اگر مهر گیاه فروش خوبی داشت، جای تعجب داشت و نقض غرض می‌شد. آن وقت می‌گفتند فیلم روشنفکرانهٔ پارس فیلم هم پرفروش و گیشه‌پسند از کار درمی‌آید. این تعلقات در هیچ دوره‌ای عامه‌پسند نیست.

طوسی: سهم بدیهه‌پردازی در فیلم چه قدر بود؟ به خصوص این توالی و استمرار ذهنیت و واقعیت در کل فیلم، چه قدر مدیون بدیهه‌پردازی است؟

● خیلی محدود. تقریباً همه چیز از قبل پیش‌بینی شده و نوشته بود.

عقیقی: فیلمنامهٔ مهر گیاه را بلافاصله بعد از زیر پوست شب نوشتید؟

● بله.

عقیقی: از بازی نصیریان و پوری بنایی راضی بودید؟

● بله. نصیریان بسیار خوب شخصیت را درک و اجرا کرد.

درستکار: آیا انتخاب او به دلیل مصونیتی نبود که با آقای هالوی مهرجویی به عنوان یکی از ویژگی‌های بازی نصیریان شناخته شد؟

● نه. به اعتقاد من، علی نصیریان یکی از نمونه‌های درخشان ژنتیکی

میان گروه‌های مختلف اجتماعی‌ست. هم خصوصیات آدم‌های قلهک و شمیران را دارد و هم توپخانه و مولوی را. یعنی به راحتی می‌توانند در نقش آدم‌های مختلف فرو برود و آن را بپرورانند. من کس دیگری را مناسب این نقش نمی‌دیدم. کمی به فنی‌زاده فکر کردم. ولی فنی‌زاده از نظر فیزیکی به این نقش نمی‌خورد، نه فیزیک جسمی، فیزیکِ القایی. فنی‌زاده آن استخوان‌بندی و سماجت بیرونی مناسب این نقش را نداشت در حالی که یکی از بهترین بازیگران تاریخ سینمای ایران بود. در رگبار فوق‌العاده هم بود اما به این نقش و این شخصیت نمی‌خورد.

درستکار: در فنی‌زاده، شفافیتِ کودکی را می‌بینید که هنوز کامل نشده است.

● بله. اما من در وجود علی در فیلم مهر گیاه، ردّی از یک کودک مُرده را می‌خواستم که کاملاً به نصیریان می‌خورد. آن ویژگی شمالی ـ جنوبی و آن اشرافیت کنده شده و پیوسته به قشر پایین را داشت.

طوسی: در این فیلم، احساس می‌کنم که شما بیش‌تر به دغدغه‌های کابوس‌گونه‌ای که اشاره کردید، نزدیک شده‌اید و تمایل‌تان به سفر، بیش‌تر در این فیلم حضور دارد.

● زمانی هست که یک نوع هشیاری ژنتیکی سراغ شما می‌آید و هیچ وسیله‌ای برای طبقه‌بندی‌اش ندارید. آن‌ها چنان قوی‌اند که نظم فکری شما را مختل می‌کنند. جرقه‌هایی‌اند که باید منبعی برای تخلیه‌شان پیدا کنید یا مسأله را با خودتان حل کنید. اگر متفکر نباشید چنین جرقه‌هایی ملموس نمی‌شوند و یا اگر هم ملموس بشوند اثری از آن‌ها دریافت نمی‌کنید. اما اگر این هشیاری آمد و بر سر سفرهٔ تفکر نشست، تا وقتی که تکلیف‌اش را با شما روشن نکند دست از سرتان برنمی‌دارد.

طوسی: شما با این فیلم تعیین تکلیف کردید؟

● بله، تقریباً. پایان جوانی اول‌ام بود. داشتم از چیزهایی دل می‌کندم و نگاه‌ام به زندگی داشت به مرور تغییر می‌کرد. ماشین‌ام اغلب دست این و آن بود و گاهی حتی نمی‌دانستم پیش کیست. یادم هست که یک روز ماشین‌ام را گذاشتم داخل پارکینگ سینما البرز و باور کنید یادم رفته بود. فکر می‌کردم دست یکی از بچه‌هاست. شش روز بعد، نگهبان پارکینگ، با یکی از تهیه‌کنندگان سینما تماس گرفته بود و گفته بود ماشینِ فلانی شش روز است که این جاست. چنین انفصالات عجیبی پیش می‌آمد. یعنی دلبستگی‌هایم کم شده بود.

عقیقی: خودتان فکر می‌کنید علت‌اش چه بود؟ این حال و هوا از کجا پیدا شده بود؟

● درست نمی‌دانم. شاید از اوضاعی که در اطراف‌ام بود. از تماشای همان بچه‌ای که گفتم ده‌شاهی آورده بود تا حبهٔ انگور بخرد.

عقیقی: این‌ها شما را به درون خودتان متمایل می‌کرد؟

● آدم با دیدن این چیزها، با خودش درگیر می‌شود. بعد شما همان شب می‌رفتی جشن تولد بچهٔ خواهرت و می‌دیدی که یک شبه، سی‌صد چهارصد هزار تومان خرج کرده‌اند. بعد به خودت می‌گویی خب، مال خودشان است و خرج می‌کنند. چه اشکالی دارد، بعد می‌بینی که حقیقتاً فاصلهٔ عادلانه‌ای نیست. و خیلی مسائل دیگر، کم‌کم دنیا عوض می‌شد. آدم‌ها عوض می‌شدند. لحن و گفتارشان تغییر می‌کرد. بعد کم‌کم نشانه‌هایی پیدا می‌شد که اگر ذهن مستعدی داشتی، متوجه می‌شدی که امسال به وضوح با سال پیش فرق کرده است.

طوسی: این هشدارها در کندو هست.

عقیقی: فکر نمی‌کنید این هشدار از جانب متفکران یک نسل می‌توانست باشد؟ یعنی سرنوشت یک نسل را شهادت می‌دهد؟

● قطعاً همین طور است.

عقیقی: انگار گروهی از متفکران این نسل، حوادث آتی را تشخیص می‌دهند که در همان اوایل دههٔ ۱۳۵۰، دلتنگی‌ها و غربت‌ها شروع می‌شود و این‌ها از ایران می‌روند. کسانی مانند ابراهیم گلستان و...

● ...گلستان که دل‌اش این‌جاست.

عقیقی: بله. از نوشته‌هاش هم مشخص است. اما به هر حال انگار متفکران این نسل، دیگر تحمل رخوت و خمودی فضای دلمرده و یأس آلود اوایل دههٔ ۱۳۵۰ را ندارند. در مورد بعضی‌هاشان نوعی خودویرانی هست که...

● ...نه. هیچ‌وقت این فکر را نکن. در مورد بعضی‌ها مانند جلال مقدم شاید خودویرانی باشد ولی در کل، این‌طور نیست. حرکت فقط در مسیر خودشناسی و رفتن به سمت کمال است به هر قیمت. با سلامت عقل و بدون این که آدم تحت تأثیر وجوه مادی قرار بگیرد. هیچ‌کس از گرسنگی نمی‌میرد. آدم با تکه نان هم زنده است. اما اگر شخصیت‌ات را از تو بگیرند دیگر پس‌گرفتنی نیست. این جور آدم‌ها در مسیرهای مختلف به سوی خودشناسی حرکت می‌کنند و طی طریق خودشان را دارند. همین و بس.

عقیقی: در مهر گیاه، هیچ‌وقت به فیلمبرداری رنگی فکر نکردید؟

● نه. آن موقع، نه. الآن بیش‌تر به فیلمبرداری رنگی این فیلم فکر می‌کنم.

عقیقی: شاید این قصه در یک محیط رنگی، برای نمایش تفاوت‌های مادیت و معنویتی که شما به دنبال‌اش بودید، بهتر اتفاق می‌افتاد.

صلح‌جو: مهر گیاه با فیلمبرداری رنگی، مادی‌تر می‌شد. ماده از طریق

رنگ، تجلی بیش‌تری پیدا می‌کند.

طوسی: ولی من این طی طریق را سیاه و سفید می‌بینم و احساس می‌کنم که در شکلِ فعلی، متقاعدکننده‌تر است.

● من هم آن موقع همین عقیده را داشتم. اما الآن حس می‌کنم کاش رنگی بود.

عقیقی: در مورد موسیقی، به نظر می‌آید که موسیقی فیلم باید به پیچیدگی و نوعِ همین رابطهٔ بین علی و مهری می‌بود. در شکل فعلی بین فیلم و موسیقی‌اش، فاصلهٔ زیادی وجود دارد.

● من موسیقی فیلم را بیش‌تر در همان زنگوله‌هایی می‌دیدم که در گردن رَمهٔ گوسفندانِ در حال حرکت تکان می‌خورد، تلفیق این صدا با نغمه‌های سنتور و تنها برای بیان تذکرات ذهنی.

عقیقی: شاید از موسیقی فیلم در ایران توقع زیادی باشد، اما از طریق موسیقی می‌توانستید فضای هذیانی این رابطه را بیش‌تر جا بیندازید.

● نه. آن می‌شد سینمای غرب. ما با صدای زمزمهٔ چشمه‌ها و قنات‌هامان از خواب بیدار می‌شویم. سنتور دوست داری؟

عقیقی: خیلی زیاد.

● سنتور به نظرم از آن سازهای استثنایی‌ست. اصلاً هر جای دنیا مضراب روی سنتور بخورد، ایرانی صدای آب می‌شنود.

درستکار: در مهر گیاه هم با فیلمبردار مورد علاقه‌تان کار کرده‌اید.

● فریدون ری‌پور با من خیلی خوب کار کرد. خصوصیات‌اش را می‌شناختم. سه چهار سکانس بود که لب آب می‌گرفتیم. ری‌پور با آن صدای بم جذاب‌اش می‌گفت: «با این دیافراگم، نور به من نمی‌ده». می‌گفتم: «من گرفتم، تو بگیر. نور درسته». کار سختی هم بود. گفت:

«اصلاً خودت بیا بگیر. مسئولیت‌اش با خودت!» بعد که رفتیم توی یک سینما در نوشهر و راش‌ها را دیدیم، نماها حسابی شفاف درآمده بود. به ری‌پور گفتم: «دیدی؟ تو که می‌گفتی با این دیافراگم نور نمی‌ده» جواب داد: «حالا ما یه چیزی گفتیم!» ولی در صمیمیت کارش تردیدی نبود. خیلی کوشا و صمیمی بود و می‌دانست که تصویرش موقع نمایش، چه طور از کار درمی‌آید. نعمت حقیقی هم بسیار خوب بود. مهم‌ترین ویژگی این دو فیلمبردار، کوشش‌شان در اجرای ایده‌ها بود. یعنی تمام سعی‌شان را می‌کردند که تصویر مورد نظر، به همان شکلِ خواسته شده از کار در بیاید.

طوسی: در فیلم کندو، نوعی پختگی در بیان تصویری شما نسبت به گذشته دیده می‌شود و به نظر من به شکل منطقی‌تری با مقولهٔ سیروسلوک عارفانه و طی طریق شخصیت‌تان برخورد می‌کنیم. نمی‌خواهم ارزش‌های دو فیلم قبلی شما را نفی کنم، اما این طور به نظر می‌رسد که در کندو شما توانسته‌اید ما به ازای منطقی‌تری برای همهٔ عناصر، نشانه‌ها و واژه‌ها ایجاد کنید. می‌خواهم بدانم در فاصلهٔ کوتاه میان مهر گیاه و کندو چه طور به این پختگی در بیان رسیدید؟

● در کندو، صحبت از ملتی است که بهترین موضع وجودی خودش را جبراً به جنگ فرستاده است. این بحثی بود که من با جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران داشتم. هژیر داریوش یک سخنرانی کرد و گفت ما می‌خواهیم بهترین باشیم نه فروتن. من پرسش‌ام این بود که شما چه طور بدون فروتنی می‌خواهید بهترین باشید. مگر چنین چیزی ممکن است؟ بین پایان فیلمبرداری مهر گیاه تا کندو شاید شش ـ هفت ماه فاصله نیست. اما پیش از آن، شش سال به طور مداوم سفر کرده بودم. وقتی شروع به

نوشتن کندو کردم، تمام آن لحظه‌های سفر به صورت توشه همراهم بود. به اضافهٔ آن نگرانی‌های غریبی که در من بود، درهم آمیخته می‌شد و انگار زنگی را زیر گوش من به صدا در می‌آورد که انقلابی خونبار در شرف وقوع است. به این موضوع مطمئن بودم. یعنی ۱۹۷۲ می‌دانستم که ظرف پنج ـ شش سال آینده در ایران تحول عظیمی صورت خواهد گرفت. در محافل داخلی و بین‌المللی هم اشاراتی بود که از این حادثهٔ قریب‌الوقوع خبر می‌داد. اما وقوف به این معنا مثل یک هشیاری تلخ بود. زیربنای ساختمان فیلم کندو با اتکا به زیر پوست شب و مهر گیاه، همین هشیاری تلخ بود. این جا، پخته‌تر شده بودم. یعنی حس می‌کردم که بافت‌های خصمیّت با مردم ایران، مهندسی متشکّلی گرفته است و به صورت تشکیلات و انواع ادارات و سازمان‌ها خودش را نشان می‌دهد. ضمن آن که چیزی که ما در فیلم کندو اضطراراً می‌خواستیم سراغ‌اش برویم، یک حواس منظم مهندسی ـ ژنتیکی و مهندسی ـ حقوقی برای خودش ساخته بود. علت نام‌گذاری کندو هم به سبب شکل هندسی لانهٔ زنبور است. نظمی که برای معانی حضور و معانی عبور، کارآمد است. عبور از این مسیر با جبری همراه است که اساس فیلم کندو را تشکیل می‌دهد. یعنی جبر حاکم بر شخصیت اصلی فیلم با یک خصم متشکل مواجه می‌شود. اگر بحث را بحثی انتقالی کنیم و فقط بخواهیم شواهد و مدارک ارائه کنیم، خب می‌شد فیلم مستند ساخت. یعنی دربارهٔ آدم‌هایی که زورشان به جبر نمی‌رسد. مسأله این بود که با مسئولیت خاصی سراغ کار برویم و تداوم موضوع را در آن به شکلی رعایت کنیم که هم فُرم فیلم داستانی حفظ بشود، هم مسیر جبری قهرمان فیلم قابل استناد و تفهیم و تعمیم بشود و هم فقط نقالیِ صرف نباشد. یعنی نگذارد که مسأله در حد

نقالی باقی بماند. در حالی که فیلم این قابلیت را داشت که بسیار بیش از این به نقالی نزدیک شود.

طوسی: البته شده است. من معتقدم که شما به هر حال وام‌دار روایت‌پردازیِ شاهنامه هستید.

● بله. ولی نقالی صِرف نیست.

عقیقی: در واقع یک جور نقالی مدرن است.

● بله. با نگاه نقالانهٔ سنتی فرق دارد.

طوسی: این تأثیرپذیری از فُرم نقالی هم در نوع حضور شخصیتی که کرم رضایی نقش‌اش را بازی می‌کند و همه جا دنبال ابی‌ست، و هم نوع حضور کسانی که این بازی را به راه انداخته‌اند خودش را نشان می‌دهد.

● البته همین وسواس و جدی گرفتن مراحل نگارش فیلمنامه و ساخت فیلم به انسجام آن کمک کرد و باعث شد تا کندو از نظر فُرم و تکنیک هم از زیر پوست شب بهتر باشد. اما از مهر گیاه نه. به نظر خودم مهر گیاه بهترین فیلم من است و در شکل و فُرم اجرای خودش نقصی ندارد. یک نما در مهر گیاه نیست که بگویید می‌توانست بهتر باشد یا اصلاً نباشد. آن زنجیرهٔ تکاملی را که باید طی می‌کرد، طی کرده است و به نظرم فیلم موفقی شده است. اما کندو در این نوع سینما یعنی فرم سینمای خیابانی که بتواند اصالت معنا را حفظ بکند و انسجام هم داشته باشد، وسواس بیش‌تری می‌خواست. بنابراین، وقت بیش‌تری را صرف کردم. نماهای بیش‌تری گرفتم و سعی کردم جهات مختلفی را هنگام فیلمبرداری حفظ کنم تا دستم بازتر باشد.

طوسی: من معتقدم کندو حد فاصل تئوری است تا عمل. یعنی شما از همان ابتدا در محیط قهوه‌خانه، میدان کارزار را علم می‌کنید و آدمی مثل ابی که دور و بری‌ها همه معتقدند که خدای حرف است، در مرحلهٔ

پراتیک نشان می‌دهد که چه جور شخصیتی دارد و کم‌کم این آدم و این طبقه برای من بیننده جدی می‌شود و متوجه می‌شوم که این آدم نه به عنوان یک آنارشیست ویران‌کننده، بلکه به عنوان یک آدم...

● یک معترض مسلح.

طوسی: بله. به عنوان یک معترض تا چه حد می‌تواند خطرناک باشد.

● بله، خب بحث مواجهه مطرح است. این آدم با محیط اطراف‌اش درگیر می‌شود و این درگیری مرحله به مرحله شدیدتر می‌شود. کتک زدن‌ها به مرور مهیب‌تر می‌شود و هر چه به بالای شهر نزدیک‌تر می‌شویم، رذایل بیش‌تر می‌شود و این مواجهه سخت‌تر صورت می‌گیرد. هر چه این فرد متعلق به حاشیه، به مرکز تجارت و سود نزدیک‌تر می‌شود، مقابله به طرز وحشیانه‌تری انجام می‌شود.

عقیقی: در این فیلم شما مرید و مرادتان را در یک وضعیت قرار می‌دهید. ابی و آقا حسینی هر دو از زندان آزاد می‌شوند. تعمد داشتید که مرید و مرادتان از یک موقعیت، وارد اجتماع شوند؟

● خب این نتیجهٔ یک سری مسائل است که از فیلم‌های قبلی شروع می‌شود. در زیر پوست شب ما سفر جسمی را داشتیم که حالت سیار داشت و دست آخر، مرهم زخم خودش شد و تنها ماند. در مهر گیاه، باز تن‌ها را داشتیم که در سفر جان، تقسیم شدند و به تعبیر آمدند. در کندو که سفر جبر است، ما شخصیت ثابت و سیار داریم. شخصیت سیار وقتی به انقلاب و جوشش درمی‌آید، مداری به وجود می‌آورد که همه در آن به حرکت درمی‌آیند. حتی آقا حسینی هم که قوهٔ ثقل است به حرکت درمی‌آید.

طوسی: آقا حسینی بعد از شانزده سال که از زندان آزاد می‌شود، انگار

برای مأموریتی آمده است. یعنی انگار جبری او را وادار می‌کند که سر آن خیابان خلوت و وصل شده به خاطره‌ها، منتظر ابی بنشیند.

● آقا حسینی می‌گوید ۱۷-۱۶ سال است که نرفته‌ام خرمشهر، می‌خواهم بروم ببینم چه خبر است. من حس می‌کردم یکی از جاهایی که درگیری از آن‌جا آغاز خواهد شد، خرمشهر است. یادم هست که سال‌ها پیش، تیمسار آریانا در فرودگاه مهرآباد، هنگامی که به پیشواز محمدرضا پهلوی و زنش رفته بود که از مسافرتی برمی‌گشتند، با عجله به شاه گفته بود که عراقی‌ها دارند آن طرف مرز خرمشهر تسلیحات مستقر می‌کنند. اجازه بدهید تکلیف این‌ها را بیست و چهار ساعته روشن کنیم. شاه در پاسخ می‌گوید که هیچ می‌فهمی چه می‌گویی، آریانا؟ بعد از مدتی، آریانا را از کار برکنار کردند. این موضوع مثل توپ صدا کرد. حتی بعضی‌ها می‌گفتند پهلوی قاطی کرده و نمی‌داند که با این ملت دارد چه می‌کند. من حس می‌کردم در آینده، حمله از خرمشهر شروع خواهد شد. می‌بینید که وقتی آقا حسینی و ابی از هم جدا می‌شوند، ابی می‌رود و از دوستش کلید یک خانهٔ خالی را می‌گیرد. اما آقا حسینی می‌رود به یک خانهٔ خالی تلفن می‌زند و بعد می‌آید کنار چمدان‌اش می‌نشیند وسط خیابان. کل خیابان در کادر است. انگار چندین شب توی این خیابان نشسته است. در حالی که هم پول دارد، هم می‌خواهد به خرمشهر برود و هم شانزده سال در زندان بوده است. این مثل همان دلهره‌ای بود که خود من داشتم.

عقیقی: در واقع، یک مرادِ حیران است.

● بله. خودش هم نمی‌داند چه کند. همه چیز منتظر یک هماهنگی‌ست. همه چیز منتظر یک سرود است. این سرود را باید با هم بخوانند. به هر ترتیبی که شده. این دو با تقدیری دوباره در محلهٔ بدنام شهر به هم

برخورد می‌کنند و مثل دو سوار از آن‌جا بیرون می‌آیند. راستی تا یادم نرفته این را هم بگویم که نام فیلمنامه در آغاز، گلگون سوار بود و بعد به کندو تغییر پیدا کرد.

عقیقی: چه حسی به شما گفت که آشنایی اتفاقی این‌ها باید در این محل صورت بگیرد؟

● باید فاعل بیرون بیایند. دارند به جنگ می‌روند.

عقیقی: این مرحله را حتماً باید کنار هم طی می‌کردند؟

● بله. در واقع دارند خودشان را محک می‌زنند.

صلح‌جو: در صحنه‌ای که ابی وارد خانهٔ خالی می‌شود، سایه‌ها ورود او را مثل یک غول نشان می‌دهند. این نما دارد توانایی‌ها و قابلیت‌های پنهان ابی را بیان می‌کند.

● بله. سه روز طول کشید تا این سکانس را گرفتم. یک نمای قشنگ در این سکانس هست که در تلویزیون دیده نمی‌شود. بعد از این که وارد اتاق می‌شود، چراغ‌ها روشن نمی‌شوند. تصویرش را در آینه می‌بینیم و بعد آینه خالی می‌شود. تصویرش را در شیشهٔ مقابل شهر می‌بینیم. عکس‌اش در شیشه است. دوربین روی صورتش است. تصویر روی شیشه واضح می‌شود. کلیسای مسیحی‌ها دیده می‌شود و آن صلیب بر فراز چراغ‌های روشن دیده می‌شود. خوابیدن کنار آتش، کل این منظومه را درست می‌کند: تلفیق مظلومیت و معصومیت با جبر در جنگیدن با سیستم.

صلح‌جو: از زندان در آمدن این‌ها، تولد دوباره‌ای برایشان نیست؟

● چرا. البته صحنه‌هایی از آزادی این‌ها حذف شده است. می‌دیدیم که چفت‌ها و قفل‌های زیادی باز می‌شود و این تولدشان است. اما این‌ها با معیارهای سیستم، طفل حرام‌زاده‌اند. حرام‌زادهٔ ناخوانده. آن منظومهٔ

اصلی باید در قهوه‌خانه شکل بگیرد که مرکز ثقل شروع سفر است.

عقیقی: این‌جا با تمهیدهایی مثل وایپ سریع، ریتم تندتری به فیلم داده‌اید و در ضمن، ایجاز را هم رعایت کرده‌اید. نمونه‌اش جایی است که با یک وایپ سریع به جایی می‌رسید که در تُرنابازی، آقا حسینی حاکم شده است.

● در فُرم نمایش قهوه‌خانه، من خیلی از مسائل تکنیکی را به شکل کندو در نظر گرفتم. آمد و رفت‌ها و قطع‌ها و... این شیوه، اولاً به ریتم ساکن قهوه‌خانه که نتیجهٔ نشستن آدم‌ها در آن محیط است، تحرک می‌دهد و دوم این که ما را بیش‌تر متوجه معنای درون صحنه می‌کند تا موقعیت افراد و مسائل.

عقیقی: از قبل به این وایپ‌ها فکر کرده بودید یا فکرش بعد از فیلمبرداری به ذهن‌تان رسید؟

● نه، قبلاً فکرش را کرده بودم. مهم این بود که دقیقاً کجا قرار بگیرد که ریتم را به هم نزند. وایپ اگر به جا استفاده نشود مسأله ایجاد می‌کند. به خصوص در ذهن تماشاگری که به فیلم‌های روان و ساده و قصه‌گو که همه‌اش دیزالو است عادت کرده باشد.

طوسی: در همان صحنهٔ قهوه‌خانه، حالت مشترکی بین آقا حسینی و ابی دیده می‌شود. به رغم جر و بحثی که بین این دو بر سر بازی تُرنا پیش آمده، حتی اندازهٔ نما و حالت نشستن هر دو نفر یکسان است...

● اولین باری است که کسی به این نکته اشاره می‌کند. من همیشه در ذهن‌ام این طور توجیه می‌کردم که خدا دارد با هر دوی این‌ها حرف می‌زند اما هر کدام این صدا را به صورت خاصی می‌شنوند. خدا به هر دو می‌گوید باید به زندان برگردند و این راه مقابل‌شان است. در یک کلوز آپ

می‌بینید که این‌ها در دو موقعیت متفاوت قرار دارند. این دو در تمام لحظات تلخی که با هم دارند، عمق اعتمادشان را به هم از دست نمی‌دهند. حتی در پرخاشی که ابی به آقا حسینی می‌کند، مستقیماً به او نگاه نمی‌کند و روی سخن‌اش با همه است. آن بذر اعتماد بین‌شان کاشته شده است.

عقیقی: آن کشتی‌گیر هم یکی از راه‌های فرعی و نشانه‌ها و زنگ‌خطرهایی‌ست که برای شکل‌گیری شخصیت ابی استفاده کرده‌اید؟

● بله. نشان می‌دهد که این منظومه از چه مسائلی، چه شخصیت‌هایی و چه مرثیه‌هایی تشکیل شده است.

عقیقی: کشتی‌گیر برنده که وضع‌اش این است و از اعتیاد و درماندگی روی تخت دارد جان می‌دهد، ببینیم از دست بازنده چه کاری برمی‌آید...

● این آدم هم از آن قهرمان‌هاست که ده دفعه تا فینال رفته و همیشه زمین خورده است.

طوسی: البته شما برای ابی یک سیر انتقالی معنوی ایجاد می‌کنید. پوتین او بعد از این که پا در راه این سفر می‌گذارد، مفهوم دیگر پیدا می‌کند. یا کاپشنی که از کشتی‌گیر می‌گیرد. یعنی وقتی که جلوس صورت می‌گیرد، اشیاء بُعد و مفهوم دیگری پیدا می‌کنند....

● ...بله. بعد از تطهیر، کاپشن آن کشتی‌گیر حکم زره را پیدا می‌کند. تسلیح این آدم، جزء به جزء صورت می‌گیرد. اول تسلیح حواس‌اش است که در آینهٔ حضور آقا حسینی ایجاد می‌شود.

عقیقی: در واقع برای ابی در حکم سیمرغ است...

● بله. ابی می‌خواهد خودش را در وجود آقا حسینی ببیند. چون آقا حسینی در زندان، کلّی اسم در کرده است. هم سیاسی بوده و...

طوسی: ...آقای گُله. مگر ابی نباید در مرحلهٔ آخر و جایی که آینه‌ها را می‌شکنند ایمان بیاورد؟

● بله. آقا حسینی حکمی می‌کند که خواندنی نباشد، اما ابی برای دیدن تصویر خودش است که بطلان حکم را قبول نمی‌کند و حکم را می‌پذیرد.

عقیقی: ایدهٔ سفر تا چه حد تحت تأثیر هفت‌خوان شاهنامه است؟

● بیش‌تر متأثر از هفت شهر عشق بودم. شاهنامه که به دیوار قهوه‌خانه هست و آدم‌ها به شخصیت‌های شاهنامه نزدیک‌اند. اما فُرم سفر از هفت شهر عشق می‌آمد.

صلح‌جو: من فکر می‌کنم این سفر تلفیقی از هر دوست. تلفیق عرفان و حماسه است. همان‌طور که مولوی در این بیت این تلفیق را ایجاد کرده است: زین همرهان سست عناصر دلم گرفت / شیر خدا و رستم دستانم آرزوست. یعنی در یک مرحله به زیبایی، عرفان و حماسه را با هم تلفیق می‌کند.

طوسی: موسیقی کندو بسیار در خدمت تصویر است، شروع حرکت ابی در قهوه‌خانه که شروع موسیقی فیلم هم هست تجانس زیادی با فیلم دارد و قطعهٔ گستردهٔ همین تم را در فصل درگیری ابی در مرحلهٔ پایانی سفرش می‌شنویم. آیا این هم‌فکری میان شما و واروژان وجود داشت یا او مستقلاً کار خودش را کرد؟

● ما حدود چهل روز روی موسیقی این فیلم کار کردیم. ایرج جنتی عطایی که از بهترین ترانه‌سراهای آن موقع و جوان فوق‌العاده مستعد و خوبی بود، برای این کار زحمت زیادی کشید. من سال‌ها در نیویورک زندگی کرده بودم و این شهر را خیلی دوست داشتم. ترانه‌ای با خودم آورده بودم که خیلی دوست‌اش داشتم. ترانه‌ای به نام خیابان هشتم یکی از

جذاب‌ترین قطعات موسیقی بود که گوش من شنیده بود. از واروژان خواستم این قطعه را گوش کند، اما گفتم که من این موسیقی را نمی‌خواهم. اما سعی کردم رابطه‌ام را با این ترانه برای واروژان توضیح بدهم. با ایرج جنتی عطایی هم صحبت کردم. ترانه با سه ضربهٔ طبل شروع می‌شد. من به جنتی گفتم که این ترانه باید جایی خوانده شود که کاملاً متناقض است با تمام موجودیت فیلم. توسط نسلی باید خوانده شود که خیلی جوان است و این ترانه دارد با حواس غریزی از این انسان دفاع می‌کند. بدون هیچ نوع آگاهی و صرفاً براساس حواس غریزی. واروژان طرحی برای موسیقی فیلم تهیه کرد و جنتی هم اشعار بسیار خوبی سرود. اعتقادشان البته این بود که موسیقی از آغاز فیلم شروع شود. اما فکر من این بود که موسیقی از لحظهٔ خواندن حکم توسط ابی باید شروع شود. از جایی که صورت تک‌تک آدم‌ها را نشان می‌دهیم که می‌گویند حکم باطل است.

طوسی: شخصیت کرم رضایی، ناخودآگاه برگرفته از نمایش‌های شکسپیر نیست؟ دلقکی که به نشانهٔ تقدیر، به طور مرتب حضورش را به رُخ می‌کشد؟

● خب این‌ها در فرهنگ خودمان هم وجود دارند. از این پیرمردهای...

صلح‌جو: ...خنزرپنزری.

● بله. از این پیرمردهای خنزرپنزری که همه جا سرک می‌کشند و همه هم‌مجبورند حرمت‌شان را نگه‌دارند. آدم‌هایی‌که مرتب مرگ و بی‌فایدگی مبارزه را به شما گوشزد می‌کنند و تنها وجه امتیازشان سنی است که از آن‌ها گذشته است. آدم‌هایی که در زندگی پیروز نشده‌اند و فقط از یائسگی خودشان حرف می‌زنند.

صلح‌جو: در عین حال، آخر کار ابی هم هست. یعنی اگر ابی به این سفر نرود، در پیری چیزی خواهد شد شبیه به این پیرمرد.

● بله. او آیندهٔ ابی است؛ اگر ابی بخواهد منفعل و حراف باقی بماند.

صلح‌جو: در صحنه‌ای که ما ترانهٔ «تنهاتر از انسان در لحظهٔ مرگ» را می‌شنویم، این تضاد مورد نظر شما به وضوح بیان می‌شود. ابی تنها وارد نمی‌شود و آینه‌هایی که تصویر او را تکثیر می‌کنند حالت هجوم را القا می‌کنند.

● بله. از همان تصویر ورودش به آن‌جا مشخص است که در این مرحله کاملاً درگیر خواهد شد.

صلح‌جو: به نظر می‌رسد که آقا حسینی اصلاً قصدش از چنین حکمی، این است که او را آن بالاها بفرستد. نمی‌خواهد او در همین کافه‌های پایین متوقف شود. در کافهٔ اول، صحنه طوری چیده شده که آسیبی به ابی نرسد. اما کافهٔ دوم را ابی خودش انتخاب می‌کند. چون می‌فهمد که آن‌ها سعی کرده‌اند حکم را به شکلی ملایم‌تر در موردش اجرا کنند و در واقع، تقلب کنند.

● بله. در شروع جریان، همه چیز، حکمِ ریشخند را دارد. فقط آقا حسینی است که می‌داند ابی حکم را خواهد خواند.

صلح‌جو: در واقع، آقا حسینی تجربهٔ شانزده سال زندان‌اش را در این اقدام ابی و حرکت‌اش به سمت رهایی، تجلی می‌دهد.

● بله. اصلاً به او می‌گوید. به ابی می‌گوید تو نمی‌توانی ولی به بقیه می‌گوید که ابی پُررووست و از پس کار برمی‌آید.

صلح‌جو: شانزده سال پیش از آزاد شدن آقا حسینی چه سالی است؟

● حول و حوش بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است.

صلح‌جو: شخصیت دیگری هم هست که به نظرم می‌تواند از آدم‌های فعال دورهٔ مصدق باشد. آن پیرمردی که در کافهٔ آخر به کتک زدن ابی اعتراض می‌کند.

● آن پیرمرد، صاحب آن خانه است. چون ابی به مرحلهٔ آخر می‌رسد، ذهنیت‌اش هم به عینیت تبدیل می‌شود. تلفنی که اول فیلم جواب نمی‌داد، روی صورت پیرمرد، صدای زنگ‌اش شنیده می‌شود.

صلح‌جو: انگار آن خانه از ۲۸ مرداد خالی مانده است.

عقیقی: در فیلم نوعی حسابگری وجود دارد. گرچه در ظاهر، بی‌حساب و کتاب به نظر می‌آید.

● اگر می‌خواستید این موقعیت‌ها را با حساب و کتاب کامل و واضح کنار هم بگذارید باید اسلحه می‌کشیدید. راه دیگری وجود نداشت.

صلح‌جو: اشاره‌ای به تُرک بودن اکثر این‌ها می‌کنید. آدم‌هایی که به قول آقا مصطفی غربتی‌اند. در سرزمین خودشان غریبه‌اند.

● این‌ها بچه‌های خیابانی «پول پیدا کن»اند و همیشه قطب دارند. قطبی که قبل از این‌ها «پول پیدا کرده است». قطبی که همواره به او اقتدا می‌کنند. او مرکز ثقل آن‌هاست. زندان که می‌روند برایشان وثیقه می‌گذارد و خرج می‌کند. بازداشت که می‌شوند آزادشان می‌کند. برای هم که چاقو بکشند، آشتی‌شان می‌دهد. این «بچه خیابانی» همیشه باید قوهٔ ثقلی داشته باشد تا زمانی که خودش قطب بشود.

صلح‌جو: اگر بخواهیم آقا مصطفی را با آقا حسینی مقایسه کنیم به چه نتیجه‌ای می‌رسیم؟ تفاوت‌شان در چیست؟

● تفاوت‌شان در این است که مرتضی سرباز، آقا حسینی را به عنوانِ قطب ترجیح می‌دهد. چون اصیل بودن‌اش را می‌فهمد.

صلح‌جو: تفاوت این دو نفر را در یک صحنهٔ دیگر هم داریم. آقا حسینی به آقا مصطفی می‌گوید: «پُشت سر تو کی‌هان؟ اینا؟» و به مرتضی سرباز اشاره می‌کند. مرتضی سرباز برمی‌گردد و پشت سرش را نگاه می‌کند. خیابان خلوتی که هیچ‌کس در آن نیست. مرتضی سرباز در واقع، نوع دیگری از شخصیت ابی است. یعنی اگر ابی به سفری که آقا حسینی پیش پایش می‌گذارد نمی‌رفت، آدم بی‌ریشه و بی‌پشتوانه‌ای مثل مرتضی سرباز از کار درمی‌آید.

● جایی که در صحنهٔ آخر فیلم، پلیس می‌آید و شلوغی را می‌بینیم، عیناً صحنه‌هایی به وجود می‌آید که چند سال بعد در اوایل انقلاب دیدیم، همان شلوغی و درگیری در خیابان‌های تهران. همان ماشین‌ها و همان آدم‌ها.

طوسی: من برای آقای حسینی به عنوان مرشد، قداست خاصی قائلم. او می‌توانست کریم قهوه‌چی را نکُشد و دوباره خودش را توی هچل نیاندازد...

● من جایی تکلیف آقا حسینی را تعیین شده دیدم که چمدان‌اش را توی خیابان گذاشت و نشست.

طوسی: بله. دیگر جاذبه‌ای برایش وجود ندارد. اما دستبندی که ابی و آقا حسینی هر دو به دست دارند برازندهٔ هر دوشان است.

● بله. مکمل هم‌اند. آقا حسینی برای ابی شخصیت جذابی دارد. یادآور شخصیت‌های انقلابیِ چاپخانه‌ایِ دورهٔ ۳۸-۱۳۳۲.

صلح‌جو: اولین کاری که ابی بعد از آزادی می‌کند، تلفن کردن است. تصور من این است که اگر آن تلفن جواب می‌داد، ابی دنبال آقا حسینی نمی‌رفت.

● من هم در فیلم همین را گفته‌ام. گفته‌ام که اگر برای این‌ها کار و پایگاه شغلی مشخص پیدا بشود، موقعیت‌شان به کلی تغییر می‌کند. ابی لمپن نیست. این سیستم است که لمپن‌ساز است. او هم فردی از افراد جامعه است. هیچ جامعه‌ای را نمی‌شود قطعاً محکوم کرد. قطعیت محکومیت یک جامعه یعنی نبود آن جامعه. مگر این که آن جامعه، انسانی نباشد. ولی جامعه منفک از وجود اعضای آن جامعه، قابل تصور نیست. ما در همین جامعهٔ خودمان کسانی داشتیم که حقیقتاً غم‌خوار این آدم‌ها بودند و کمک‌شان می‌کردند. این برخورد نشان می‌دهد که این آدم‌ها همان‌قدر محترم‌اند که پولدارهای جامعه مرفه‌اند.

طوسی: وادی والاتری هم برای ابی وجود دارد. ابی در پایان چیزی را به دست آورده است. علیرغم شکرگذاری ابی، تلخی دیگری هم وجود دارد که از طریق آویزان بودن‌اش به صندلی، خودش را نشان می‌دهد. نمای زیبایی‌ست. تاکسی می‌رود و او صندلی‌اش را با خودش می‌برد. هر چند که در میان راه رهایش می‌کند.

● تکلیف این صندلی را باید ملت معلوم کند. می‌بینید که ابی بابت این حکم، خون گذاشت. وقتی آقا حسینی قهوه‌چی را زد، حکم تا انتها خوانده شده بود. تازه حکم حاکم هم خوانده شده بود. ابی وقتی حکم را خواند و آمد، سلطان بود می‌توانست حکم بدهد. یعنی بازی از اول شروع شده است.

صلح‌جو: کمی دربارهٔ شخصیت رانندهٔ تاکسی صحبت کنید.

● او به دام افتادهٔ این‌هاست. در آغاز، مسأله برایش جدی نیست. می‌ماند، چون می‌خواهد بداند چه خبر است. اما پایش به ماجرا کشیده می‌شود. او در این مناسبات حل شده است ولی وقتی این موقعیت را

می‌بیند، می‌ماند تا در این عصیان لااقل شاهد باشد.

صلح‌جو: قضیه این‌جاست که این جنبش اجتماعی با آن رانندهٔ تاکسی شروع نمی‌شود ولی اوست که آن را به ثمر می‌رساند.

● بحث من این بود که این رانندهٔ تاکسی می‌توانست برود. پول‌اش را هم گرفته بود. عذاب هم کشیده بود. اما به مجرد این که از مسأله بو بُرد، ایستاد و نرفت. تا لحظهٔ آخر ایستاد. دقیقاً همان بحثی که من در مورد مردم ایران با آمریکایی‌ها داشتم. گفتم آن چه شما راجع به ایران نمی‌دانید، همان چیزی است که ایرانی نمی‌خواهد کسی بداند و چون نمی‌خواهد کسی بداند، خیلی از ایرانی‌ها هم نمی‌دانند؛ اما به آن عمل می‌کنند. ایرانی ۱۰ تا ۱۲ صبح کمونیست می‌شود، ۱۲ تا ۲ ناسیونالیست. ناهارش را که می‌خورد، تا ۴ بعد از ظهر سوسیالیست می‌شود. ۴ تا ۶ انترناسیونالیست و ۶ تا ۸ شب فاشیست. ۱۰ شب که می‌آید خانه، همهٔ این حرف‌ها را می‌گذارد توی کوچه، سر سفره می‌نشیند، بچه‌اش را بغل می‌کند و کوچک‌ترین اهمیتی هم برای اتفاق‌هایی که افتاده، قائل نیست و معتقد است که ذوالفقار علی(ع) این سرزمین رانگه می‌دارد.

عقیقی: به نظر شما، داود رشیدی برای نقش، انتخاب مناسبی بود؟ از بازی‌اش راضی بودید؟

● بله. به نظرم بهترین انتخاب بود. رشیدی بهترین بازی‌اش را در کندو کرد.

طوسی: داوود رشیدی دو فیلم خوب دارد. کندو و فرار از تلهٔ جلال مقدم. کار مقدم را دوست داشتید؟

● جلال مقدم دو فیلم خوب داشت. سه دیوانه و فرار از تله. هر چند که در این دومی، شما رگه‌هایی از سینمای مکزیک می‌بینید. یعنی کمی از بومی

بودنِ ایرانی دور می‌شود.

طوسی: پنجره‌اش هم می‌توانست فیلم خیلی بهتری باشد.

● بله. پنجره هم فیلم روانی بود. ولی با این دو فیلم که نام بردم قابل مقایسه نیست.

طوسی: سر تعظیم فرود آوردنِ ابی در برابر پیرمرد در کافهٔ آخری نشانهٔ چیست؟ البته خودم تعبیر منتقدانه‌ای دارم...

● اگر دقت کرده باشید، پیرمرد آدم مهمی بود که بقیه ازش می‌ترسیدند. این تعظیم کردن کنایی ابی، تعظیم او به مرام خودش بود.

صلح‌جو: کندو پایان زیبایی هم دارد. آفتاب دارد از مغرب می‌تابد.

عقیقی: فکر می‌کردید فیلم در جشنواره نمایش داده بشود و سر و صدایی بکند؟

● دانستم که فیلم محکمی خواهد شد و مخالفت‌های زیادی ایجاد خواهد کرد. به هر حال فیلم انتخابی جشنواره تهران بود. زیر پوست شب برای منتقدان خارجی در سینما پولیدرور (قدس فعلی) و تالار رودکی (وحدت فعلی) نشان داده شد، مهر گیاه در برنامهٔ جنبی جشنواره قرار داده شد و کندو هم در بخش مسابقهٔ سال ۱۹۷۳ یعنی جشنوارهٔ چهارم تهران به نمایش در آمد و رضا کرم رضایی جایزهٔ بهترین بازیگر را برای کندو دریافت کرد.

طوسی: قبول دارید که کندو بهترین فیلم‌تان است؟

● نه. بهترین فیلم من مهر گیاه است. خودم این طور فکر می‌کنم.

صلح‌جو: شایعه‌ای دربارهٔ اقتباس شما از فیلم شناگرِ فرانک پری هست. با این مضمون که شما شرط بسته‌اید فیلمنامه‌ای براساس شناگر بنویسید که هیچ ربطی به فیلم اصلی نداشته باشد.

● مزخرف است. از این حرف‌ها و شایعات زیاد است. شناگر فیلم متفکرانه‌ای است که در آن، فرانک پری اشاره‌ای مستقیم داشت به خانهٔ آخر آمریکایی. بسیاری از آمریکایی‌ها معتقد بودند که اگر بشود جلوی چیزی را گرفت، ادامه‌اش بی‌معنی است. مقابله با این ایده را در مسیری که برت لنکستر طی می‌کند، می‌توانیم ببینیم.

عقیقی: کمی دربارهٔ مشکلات تولید کندو و توقف فیلمبرداری‌اش در میانهٔ کار صحبت کنید.

● ما یک ساعت از فیلم را گرفته بودیم. فیلم‌ها به طور مداوم در لابراتور فرهنگ و هنر چاپ می‌شد. این‌ها تکه‌هایی از فیلم‌های چاپ شده را با خلاصهٔ داستانی که من بهشان داده بودم مقایسه کردند و متوجه شدند که داستان چیز دیگری شده است. گفتند ما نمی‌خواهیم در تهیهٔ این فیلم شریک باشیم. چون وزارت فرهنگ و هنر در تهیهٔ این فیلم با مهدی مصیبی شریک بود. آمدند و وسایل‌شان را که در اختیار ما بود، پس گرفتند.

صلح‌جو: آن خلاصهٔ داستان چه‌قدر با فیلم فرق داشت؟

● به همهٔ حوادث در آن خلاصهٔ داستان اشاره شده بود، اما نحوهٔ پرداخت‌اش در فیلم به مذاق این‌ها خوش نیامده بود.

درستکار: آیا وزارت فرهنگ و هنر فکر کرده بود که این فیلم مروّج بی‌فرهنگی است.

● فرهنگ و هنر در ابتدا فکر می‌کرد باید این کار را تشویق کرد. چون منتقدان خارجی از مهر گیاه تعریف کرده بودند و روزنامهٔ اطلاعات نوشت: «جای تأسف است که مهر گیاه در بخش مسابقه نیست. چون شاید تنها فیلم ایرانی با ارزش جشنوارهٔ تهران است». قبل از این هم کیهان به

فرهنگ و هنر پیله کرده بود. بعد فرهنگ و هنر خیلی دل‌اش می‌خواست که کندو یکی از همین فیلم‌های جاهلی و قهوه‌خانه‌ای مُدِ روز در بیاید که بگویند بفرما، پول و وسیله و امکانات در اختیارشان گذاشتیم، دوربین و چاپ و لابراتوار هم دادیم، دخالت هم نکردیم، این هم نتیجه‌اش. اما دیدند که برخلاف عقیده‌شان، فیلم دارد راه دیگری می‌رود. این بود که پا پس کشیدند.

صلح‌جو: راستی آن شعر که در فیلم خوانده می‌شود چه کاربردی دارد؟

● شعر فلکلور ایرانی است. در آن آهنگ و شعر، کنایه‌ای بود که با این خروس جنگی ایرانی که ابی باشد، مطابقت داشت. به بهروز وثوقی گفتم در این نمای درشت برمی‌گردی و رو به دوربین، سیگارت را فوت می‌کنی. همان که در دشنه هم بود. شعر در همین حد است که وقتی خروس صدا می‌کند، صبح می‌شود و زندگی شروع می‌شود. پیوند تمثیلی هم با شخصیت اصلی دارد. به خاطر روحیهٔ مهاجم شخصیت اصلی.

صلح‌جو: خُب رسیدیم به فیلم ماه عسل.

● ماه عسل نه. ماه منعکس. آن‌ها نامش را ماه عسل گذاشتند.

درستکار: دلیل ساخت چنین فیلمی بعد از آن سه فیلم چه بود؟ به نظر می‌رسد که اُفت فاحش کیفی در این فیلم، بیش از این حرف‌هاست که آدم بتواند درباره‌اش صحبت کند.

● در زمان ساختن فیلم ماه منعکس تمام حواس‌ام پیش ماه و همهمه بود که می‌خواستم در آمریکا بسازم. ماه منعکس را هم فکر می‌کردم فیلم خوبی خواهد شد. اما در عمل، گرفتاری‌ها و محدودیت‌هایی پیش آمد که باید از اول فکرش را می‌کردم. دلایل زیادی وجود داشت از جمله اثراتی که کندو گذاشته بود. حتی روی خود من. این قضیه از ناحیهٔ حکومت هم بود. در

ساختن این فیلم، همه چیز در فضایی محدود و موقعیت‌های سخت جریان داشت. ظرفیت‌ها واقعاً پایین بود و در نتیجه، من زیاد به گروه فشار نمی‌آوردم و این به کار لطمه زد.

عقیقی: این شمع روشن کردن و نیچه خواندن دفتر و حافظ خواندن‌اش برای خان‌بابا به شدت کلیشه‌ای و متظاهرانه است و نه تنها با حال و هوای فیلم هماهنگ نیست، که اصلاً سبب خندهٔ بیننده می‌شود.

● این دختر از خانواده‌ای است که این خصوصیات در آن‌هان معمول است. دختر بورژوایی که مادر ندارد. اسباب زندگی و تفریح شخصی و سلیقه‌ای به حد وفور برایش فراهم بود. عکس‌العمل‌اش که همان روشن کردن دور خودش باشد، برای بیان احساس و عاطفه‌اش است و هیچ پس‌زمینه و پیش‌زمینه‌ای هم برایش وجود ندارد. این‌ها کفایت مادی انجام چنین کارهای و رفتارهایی را دارند و در نتیجه، برخوردشان نیاز به مقدمه‌چینی و نتیجه‌گیری ندارد.

درستکار: بعد از ماه منعکس فیلم دیگری نساختید؟

● در ایران، نه.

درستکار: رفتن‌تان به آمریکا چه طور پیش آمد؟

● قراردادی برای ساختن فیلم سبز خفته در آن‌جا بسته بودم. فرهنگ و هنر هم به اصرار در تهیهٔ این محصول مشترک شریک شد. سبز خفته ماجرای مادری است که سال‌ها در سفارت‌خانه‌های مختلف خارجی در ایران کار کرده است و بچه‌اش را با زحمت زیاد برای تحصیل به آمریکا می‌فرستد. سه سال از پسرش بی‌خبر می‌ماند و بعد ویزا می‌گیرد و در جست‌وجوی پسرش به آمریکا می‌رود. به محض ورود در فرودگاه تاکسی می‌گیرد و به دیدن سرهنگی می‌رود که سال‌ها در تهران نزد او کار

می‌کرده است. نقش سرهنگ را میکی رونی بازی می‌کرد. برای بچه، انفصال ملیت پیش آمده و از طرف دیگر می‌فهمیم که بچه متوجه ورود مادرش به آمریکا شده است. هنگامی که مادر از پله‌های خانهٔ فرزند پایین می‌رود، پسر را می‌بینیم که با چندتن از رفقایش که همگی تحت تعقیب پلیس‌اند، مادر را زیر نظر دارد. در پایان، پسر با سرهنگ و مادر، در محلی قرار می‌گذارد. حین جروبحث مادر و پسر، که با منقلب شدن پسر و التماس مادر توأم است، هلی‌کوپتر پلیس سر می‌رسد و پسر با دوستانش فرار می‌کند. مادر تصمیم می‌گیرد برگردد. در سکانس آخر، مادر با همان تاکسی که او را از فرودگاه آورده بود، به فرودگاه می‌رود و سوار هواپیما می‌شود و نگاهی به پایین می‌اندازد. اقیانوس سبز خفته زیر پای او گسترده است. پسر می‌ماند و او می‌رود. متروگلدوین مه‌یر قرار بود فیلم را با مشارکت خودم و وزارت فرهنگ و هنر تهیه کند. یک ساعت از فیلم گرفته شده بود و فرهنگ و هنر باید سهم‌اش را می‌پرداخت که نپرداخت. گفتند فیلمنامه را باید بفرستید برای انجمنی در نیویورک که مسئول انجام کارهای بنیاد پهلوی است در حالی که اصلاً چنین چیزی در قرارداد وجود نداشت. ما با حضور یک نفر از سندیکای فیلمسازان کالیفرنیا فیلم را بردیم. کنسول آمد و فیلم را دید و نوشت که یک ساعت از فیلم گرفته شده است. بعد که این گواهی را فرستادیم فرهنگ و هنر، گفتند به دلیل سوابق شما، یک نفر را می‌فرستیم تا بر کار تطبیق فیلمنامه با فیلم نظارت کند. فکر کنید من در چه موقعیتی بودم. از یک طرف با متروگلدوین مه‌یر و سندیکای فیلمساران قرار داد داشتم و از طرف دیگر، انواع دستمزدها وجود داشت که باید پرداخت می‌شد. وکیل من گفت چنین مواردی در قرارداد نیست و ما می‌توانیم شکایت کنیم. در این بین پهلبد تلفن زد و

گفت یک نفر را برای حل اختلاف می‌فرستیم. آقایی به نام هنرور را فرستاد که ایراد گرفت چرا مخارج فیلم این قدر بالا رفته است. آخر سر گفتند بیایید با آقای علی عباسی شریک شوید. من گفتم شما قرارداد دارید و من به تأیید سرکنسول ایران به تعهدات عمل کرده‌ام. بالاخره شکایت کردیم و تقاضای ۲۰ میلیون دلار خسارت کردیم که تا جایی که می‌دانم بیمه ۹ میلیون دلار خسارت داد. نام این فیلم سبز خفته بود که بعد شد ماه و همهمه. پوری بنایی در نقش مادر، میکی رونی به نقش سرهنگ، جان آیرلند به نقش شوفر تاکسی و رافائل کمپوس هم که در فیلم آپالوزا با مارلون براندو هم‌بازی بود، نقش یکی از دوستان صمیمی پسر را ایفا می‌کرد. خلاصه متوجه شدم که بازی در آورده‌اند و نمی‌خواهند پول بدهند. اواخر سال ۱۳۵۶ بود یعنی انقلاب هم کم‌کم داشت شروع می‌شد.

درستکار: کمپانی شما در آمریکا فقط پخش فیلم بود؟

● نه. تولید و پخش بود. بعد از متوقف شدن ماه و همهمه، مقدمات تولید فیلمی را شروع کردیم به نام دیروزی که به دورهٔ روی کار آمدن رونالد ریگان برخورد کرد و همه چیز در آمریکا دچار خفقان شد.

درستکار: بعد از انقلاب ایران بود؟

● همان حدود می‌شود. یعنی تقریباً یک سال بعد از ماه و همهمه. داستان فیلم دیروزی مربوط به زمان نیکسُن و جنگ ویتنام بود. یکی از سرمایه‌داران آمریکایی با ارتش آمریکا برای تأمین و ارسال آذوقه برای افسران و سربازان آمریکایی در ویتنام قرارداد می‌بندد. یک باره این آدم را متهم می‌کنند که همراه محموله‌هایش مقدار زیادی مواد مخدر می‌فرستاده، و بین سربازان آمریکایی توزیع می‌کرده. نقش این آدم را

جیمز استوارت بازی می‌کرد. در حالی که دولت، میلیون‌ها دلار به او بدهکار است، او را به دادگاه می‌کشند و در یک دادگاه متشنج، به بیست سال حبس محکوم‌اش می‌کنند. نیکسُن با استفاده از اقتدارش، بیست سال محکومیت او را تبدیل می‌کند به بیست سال اقامت در ملک شخصی بدون اجازهٔ خروج. یعنی تمام دارایی‌اش را از او می‌گیرند و محکوم می‌شود که بیست سال در خانه‌اش بماند.

درستکار: این ماجرا ریشه در واقعیت داشت؟

● بله. از پرونده‌های تکان‌دهندهٔ دادگستری آمریکا بود. او از تبعید بیست ساله‌اش برمی‌گردد به محل امپراطوری سابق‌اش در نیویورک. در حالی که هیچ ندارد جز آن چه دولت برایش مقرر کرده است. قصد دارد به زادگاه و ملک آبا و اجدادی‌اش برگردد که در ویرجینیاست. ۲۴ ساعت در نیویورک می‌ماند و با یک تاکسی ـ که نقش راننده‌اش را جین هکمن بازی می‌کند ـ نیویورک را می‌گردد. دیگر چیزی از اقتدارش باقی نمانده. آخر شب به یک کافه می‌روند که در آن‌جا، یکی از سربازهای برگشته از ویتنام او را می‌بیند و می‌شناسد. به او پیله می‌کند. توهین می‌کند. او هم بلند می‌شود. کت‌اش را درمی‌آورد و می‌گوید من ۶۱ سالم است. اما هنوز همان دیروزی‌ام و می‌توانم از پس تو بربیایم. کماندوی گردن کلفت شروع می‌کند به کتک زدن پیرمرد اما او همچنان می‌ایستد. مردم با نفرت به کماندو نگاه می‌کنند. هیچ‌کدام از دو طرف این معادله گناهی نداشته‌اند و هر چه داشته‌اند از دست داده‌اند و در دو سوی یک معادلهٔ بی‌حاصل قرار گرفته‌اند. در این سکانس که بسیار هیستریک هم هست، هر دو از پای درمی‌آیند و پیرمرد هم در انتها شروع به زدن کماندو می‌کند. مردم پیرمرد را با صورت خونین روی صندلی می‌نشانند. کت‌اش را برمی‌دارد و به

راننده می‌گوید برویم. در همین لحظه یک گیلاس نوشیدنی به سمت اش دراز مـی‌شود. دستِ هـمان کـماندو است. پیرمرد در مسیر فرودگاه، کیف‌اش را بیرون می‌آورد و یک چک ۵۰ دلاری به راننده می‌دهد و از ماشین پیاده می‌شود. کت‌اش را روی شانه می‌اندازد و به طرف هواپیما به راه می‌افتد. این فیلم را هم به رغم این که بیش‌تر سکانس‌های آن را هـم گرفته بودیم، هیچ‌وقت نتوانستیم تکمیل‌اش کنیم.

طوسی: علت تمام نشدن فیلم چه بود؟

● سر قضیهٔ نیکسُن بود. اول گفتند این پرونده را از کجا آورده‌اید؟ کی به شما داده است و از این ایرادها. آن‌جا هـم فیلم بـاید از هـزار فـیلتر رد می‌شد.

طوسی: در چه سالی شروع به ساختن آن کردید؟

● ۱۹۸۰. در همین فاصله، پدرم سکته کرد و از کار افتاد و من هم در سال ۱۳۶۱ به ایران برگشتم.

درستکار: در این فاصله، تماس‌های وزارت ارشاد بـرای سـاخت فـیلم و سفارش فیلمنامه به کجا رسید؟

● چند بار آمدند و صحبت‌هایی شد. من توضیح دادم در چه شرایطی می‌توانم کار کنم و در چه شرایطی نمی‌توانم. یعنی به توافق نرسیدیم.

درستکار: حالا اگر واقعاً امکاناتی برای شما فراهم کنند، آمادگی و حال و حوصله و توان ساختن فیلم را دارید؟

● اگر دخالت نکنند چرا که نه. در حال حاضر، هسته‌های دراماتیکی در ایران وجود دارد که در هیچ دوره‌ای وجود نداشته است. ایـن لحـظه بـه لحاظ نمایشی، حکم کیمیا را دارد. اما اگر این طلا را به زور، لعاب مس بپوشانند فقط مس است که دیده می‌شود.

طوسی: این لحظات دراماتیک را براساس رُخ‌دادهای روز دنبال کرده‌اید؟

● من بدون انقطاع فیلمنامه نوشته‌ام. هجده فیلمنامه در این مدت نوشته‌ام که اگر بخواهم به عنوان تهیه‌کننده و کارگردان وارد شوم، آن‌ها را می‌سازم. وگرنه، من فیلمنامه‌فروش نیستم. به کسی فیلمنامه نمی‌دهم مگر آدمی که کارش را واقعاً دوست داشته باشم مثل ابراهیم حاتمی‌کیا. بعضی از فیلمنامه‌ها را به ارشادی‌ها دادم که خیلی هم خوش‌شان آمد، اما عملاً برای ساخت هیچ‌کدام‌شان اقدامی نشد. کارهای دیگری هم انجام داده‌ام مثل فیش‌های مُفصلی که از لُغت‌شناسی در ایران به شکل تحقیقی تهیه کرده‌ام. به نظر من برای جلوگیری از ماسیده شدن زبان، ما هر سی سال یک بار باید یک ریشه‌یابی لغوی داشته باشیم. ده سال است دارم در این زمینه فیش جمع می‌کنم و گمانم ده سال دیگر هم کار داشته باشد. ولی عشقی در این کار هست که با هیچ کار دیگری قابل قیاس نیست. چند فیلمنامه هم نوشته‌ام که می‌توانم نام ببرم: اندازه‌های تاریکی، قدیس از عبور آفتاب، هزار سال شب‌ها، باغ کوکب، بادبان باد،صوت مرمر، برهنه‌های آفتاب و قاصد چابک دورترین تابستان.

طوسی: جذاب‌ترینِ این فیلمنامه‌ها برای خودتان کدام بود؟

● قدیس از عبور آفتاب.

طوسی: اگر ممکن است، خلاصه‌ای از داستان‌اش بگویید.

● دربارهٔ جنگ ایران و عراق است. یکی از لشکرهای ایران به محاصره درمی‌آید و آن‌ها سعی می‌کنند از مهلکه بگریزند.

درستکار: چرا چاپ‌اش نکردید؟

● حوصلهٔ کار اداری ندارم. از من برنمی‌آید.

درستکار: موقعیت شرکت فیلمسازی شما در آمریکا چه طور است؟

● این شرکت در اختیار سه وکیل من است و در روز افتتاح‌اش، پوری بنایی، ایرج قادری، جان آیرلند و مادرم حضور داشتند. عکس‌اش را هم دارم. شرکای من البته همه رفتند: هریسن فورد که نام کامل‌اش مایکل هریسن کینگ فورد است یا کوین کاستنر که نام واقعی‌اش برایان بیکر کاستنر است، با این کمپانی کار می‌کردند و البته بعد از مدتی جدا شدند. نام این کمپانی، Future Pictures است.

درستکار: خودتان جایگاه فیلم‌های فریدون گُله را در آن دوره چه طور ارزیابی می‌کنید؟

● من هیچ‌وقت به این مسأله فکر نکرده‌ام. گمان من این است که سه چهار فیلم خوب ساخته‌ام و معتقدم که هر چه بر طول عمر این‌ها افزوده شود، اضطراراً ارزش‌ها هم، چه خوب چه بد، در موردشان عنوان خواهد شد. اگر فیلمی به این طول عمرها رسید دارای ارزش‌هایی‌ست. خیلی از فیلم‌ها هستند که اصلاً متولد نمی‌شوند و به یک شناسنامهٔ بلند دست پیدا نمی‌کنند. ولی ما فیلم‌ها و فیلمسازان خوبی در ایران داشته‌ایم. هیچ‌کدام از این فیلمسازان خوب هم دنبال جای خودشان نگشتند. سهراب شهید ثالث، ابراهیم گلستان، فریدون رهنما یا خسرو هریتاش، جلال مقدم و علی حاتمی و بهمن فرمان‌آرا، هیچ‌کدام دنبال جایگاه نبودند.

درستکار: البته فیلم‌های شما با فیلم‌های کسانی که نام بردید فرق دارند. شاید بشود شما را جزو فیلمسازان بعد از موج نو به حساب آورد و بهترین فیلم‌هایتان را در کنار فیلم‌هایی از جلال مقدم، کامران شیردل و رضا میرلوحی ـ البته فقط دو فیلم تپلی و شورش از او ـ قرار داد. و اساساً از شما به عنوان یک فیلمساز مستقل ایرانی نام برد.

● خب ما همه با هم بودیم. علی حاتمی، هریتاش، مقدم و بقیه، با هم بودیم.

عقیقی: نظرتان دربارهٔ فیلم‌های هریتاش چیست؟

● هریتاش بسیار به کارش معتقد بود. آدم جدی و فهیمی هم بود. و دوستی بسیار صمیمی.

عقیقی: به نظر می‌رسد که هرگز نتوانست یک نمونهٔ شاخص و دقیق به عنوان الگوی سینمای مورد علاقه‌اش ارائه بدهد.

● سرایدارش فیلم خوبی‌ست.

طوسی: من ملکوت را بهترین فیلم‌اش می‌دانم. خیلی سخت است که بشود آن قصهٔ بهرام صادقی را به فیلم درآورد.

● من ملکوتِ هریتاش را ندیده‌ام ولی قصهٔ صادقی را فوق‌العاده دوست داشتم. یکی از بهترین قصه‌های ایرانی است.

عقیقی: خودتان سعی نکردید برمبنای اقتباس ادبی فیلم بسازید؟

● یک بار سعی کردم که داش‌آکل را بسازم. برای هفت پُشت‌ام بس بود!

عقیقی: با توجه به این که اغلب فیلمسازان موج نو با تأسیس کانون سینماگران پیشرو سعی کردند جایگاه‌شان را از جریان اصلی سینمای فارسی جدا کنند، شما فکر نکردید که از این طریق می‌شود موقعیت بهتری برای فیلمسازی به وجود آورد؟

● نه. من در آن موقع، دبیر سندیکای هنرمندان بودم.

عقیقی: فکر نمی‌کردید که در نقطهٔ مقابل فیلمسازان موج نو قرار دارید؟

● خب، ببینید. اصلاً جبهه‌بندی چه معنی دارد؟ از اول، بحث من این بود که ما چرا باید فکر کنیم که جبههٔ مقابلی وجود دارد؟ مگر این که واقعاً مسائلی باشد. این مسائل اگر در طرز فکر ماست، خب هر کس می‌تواند

طرز فکر خودش را داشته باشد. مگر این که در ریشه‌ها به منافعی برسیم که برای این منافع از جای دیگری تعیین تکلیف شده است و اصلاً هم پسندیده و شایسته نیست که آدم چنین تصوری داشته باشد.

■

فیلمشناخت

شب فرشتگان

نویسنده و کارگردان: فریدون گُله. فیلمبردار: جمشید الوندی. خوانندگان، ایرج، فائقه آتشین، رامین. آهنگ‌ها: انوشیروان روحانی، خرم، رامین. عکاس: فتو کسریٰ، چاپ: مهدیزاده. لابراتوار: حسن امینی. سینکرون: حسن مصیبی. موزیک متن: واروژ. معاون کارگردان: پورنگ. معاون فیلمبردار: سعید دلیری. بازیگران: رضا فاضلی، نانسی کواک، کتایون، فائقهٔ آتشین، رامین، حسین گیل، کنعان کیانی، نادره، تقدسی، نرسی، روشنیان، مهردادیان، صابر آتشین، قباد، داریوش طلایی و حسن غفاری. محصول استودیو مهتاب فیلم. ۱۳۴۷.

سه جوان که در یک خشک‌شویی کار می‌کنند و وضع اقتصادی مناسی ندارند، عاشق سه دختر متمول می‌شوند و به دروغ خود را مهندس معرفی می‌کنند و دخترها هم آن‌ها را به عنوان نامزد خود به یک میهمانی دعوت می‌کنند؛ غافل از این که پدر یکی از دخترها، صاحب همان خشک‌شویی است که آن‌ها در آن کار می‌کنند. حقهٔ جوان‌ها برملا

می‌شود، و آن‌ها از معرکه می‌گریزند و پدرانِ سه دختر برای گرفتن انتقام به تعقیب‌شان می‌پردازند. در حین تعقیب، چند قاچاقچی نیز وارد ماجرا می‌شوند و پلیس نیز همه را دستگیر می‌کند. در مرکز پلیس، بی‌گناهی جوان‌ها اثبات می‌شود و آن‌ها که دیگر کاری ندارند، سرگردان و آواره می‌شوند. اما دخترها که واقعاً سه جوان را دوست دارند، آن‌ها را به سعی و تلاش بیش‌تر تشویق می‌کنند و در نهایت، ازدواج این سه زوج سر می‌گیرد.

کافر

نویسنده و کارگردان: فریدون گُله. دستیاران کارگردان: سعید خدابنده‌لو، جمشید ورزنده، رضا شمشادیان. فیلمبردار و تدوینگر: حمید مجتهدی. موسیقی متن: حسین واثقی. خواننده: فائقهٔ آتشین. صدا: استودیو شهاب. میکساژ: گالوست گورگیان. مدیر تولید: وحید مجتهدی. مدیر تهیه: مصطفی مظاهری. تهیه‌کننده: جمال مجتهدی. بازیگران: سعید راد، حسن خیاط‌باشی، حسن رضایی، حسن رضیانی، ابراهیم نادری، محسن آراسته، ایران قادری، حمیده خیرآبادی، پونه، غلامرضا سرکوب، حسین اشراق، اکبر جنتی شیرازی، حسین شهاب، فرخ ساجدی. محصول: سازمان سینمای چهل‌ستون. ۱۳۵۱.

مهدی (سعید راد) معروف به مهدی کافر پس از شش ماه حبس از زندان آزاد می‌شود و به سراغ کسانی می‌رود که او را لو داده‌اند. مهدی با همراهی دوستانش در برابر دار و دستهٔ حسن طلا (غلامرضا سرکوب) که مسبب دستگیری او بوده‌اند، قرار می‌گیرد. و تک تک با آنها درگیر می‌شود و آنها را مغلوب می‌کند. با افتادن دفترچهٔ خاطرات دختر فقیری به نام پوری به دست مهدی، او متوجه می‌شود که پوری از سوی زنی از بستگانش و صاحب‌خانه، مورد آزار و اذیت است، و آرزوهایی دارد.

مهدی در صدد کمک به دختر برمی‌آید. و تصمیم می‌گیرد با آخرین دزدی زندگی‌اش، دست از کارهای خلاف بردارد. دار و دسته حسن طلا که زخمی‌اند یکی از افراد مهدی را تحت فشار می‌گذارند و نشانی محل دزدی لو می‌رود. حسن طلا به پلیس خبر می‌دهد. و مهدی به هنگام فرار به ضرب گلولهٔ پلیس از پا در می‌آید.

دشنه

نویسنده و کارگردان: فریدون گُله. مدیر فیلمبرداری: نعمت حقیقی، موسیقی متن: واروژان. خواننده: داریوش اقبالی. بازیگران، بهروز وثوقی، فروزان، حسین گیل، جلال، حسین شهاب، ابراهیم نادری، یدی، حسن رضایی، گیتی فروهر، نریمان، فرهاد حمیدی و سرکوب. دستیار فیلمبردار: جمشید فرحی. دستیار کارگردان، حسین بانکی. عکاس: رضا بانکی. مونتاژ موزیک و میکس: روبیک منصوری. مشاور فنی: عبدالله غیابی. چاپ و لابراتوار: استودیو بدیع. تدوین حسین مصیبی. تهیه‌کننده: مهدی مصیبی. محصول سیبرافیلم. ۱۳۵۱.

عباس چاخان (بهروز وثوقی)، یک رانندهٔ بیابانی، با زنی بدکاره به نام بنفشه آشنا می‌شود که باج‌گیری به نام ممد دشنه دارد. عباس به واسطهٔ بدهی‌هایش به زندان می‌افتد، اما بنفشه با پولی که از ممد دشنه می‌گیرد، بدهی عباس را می‌دهد و او را از زندان بیرون می‌آورد. عباس در زندان با شخصی آشنا شده است که پولی طلب دارد و عباس را برای پس گرفتن پول‌اش به آبادان می‌فرستد و در مقابل، نیمی از طلب‌اش را به او می‌دهد. عباس با وجود زخمی شدن، پول را می‌گیرد و پیش بنفشه برمی‌گردد، ولی ممددشنه حاضر به رها کردنِ بنفشه نمی‌شود. او موفق می‌شود عباس و بنفشه را زخمی کند، اما خودش در حوضچهٔ آب خانهٔ آن دو می‌ماند و

خفه می‌شود. در پایان، بنفشه را می‌بینیم که به ملاقات عباس آمده است. بنفشه باردار است و عباس نیز به پنج سال و نیم زندان محکوم شده است.

زیر پوست شب

نویسنده و کارگردان: فریدون گُله. براساس داستانی از فریدون گُله، تنظیم‌کنندگان: ج. صالحی و فریدون گُله. تهیه‌کننده: ج ـ صالحی. موسیقی متن: سلیمان اکبری. مدیر فیلمبرداری: باربد طاهری. تدوین: فریدون گُله. عکاس: فرهاد فرهادی. امور فنی: استودیو شهاب. چاپ و لابراتوار: استودیو دماوند. بازیگران: مرتضی عقیلی، سوزان گیلر، نظام‌الدین شفایی، مجید مظفری، مهری ودادیان، فریدون فرهودی. ۱۳۵۳.

جوانی به نام قاسم سیاه (مرتضی عقیلی) که ولگرد است، مکانی برای زندگی ندارد و از طریق دزدی و جیره‌ای که از مادرش ـ کلفت یک خانهٔ اربابی ـ می‌گیرد روزگار می‌گذراند، با یک زن توریست آمریکایی آشنا می‌شود و می‌کوشد برای خلوتِ با او جایی بیابد. به همپالگی‌هایش سر می‌زند، اما آن‌ها نمی‌توانند به او کمک کنند. تلاش او برای راه یافتن به مسافرخانه‌ای که زن در آن اتاق می‌گیرد نیز نتیجه نمی‌دهد و بالاخره گذارش به همان خانهٔ اربابی می‌افتد. پسرهای ارباب او را کتک می‌زنند و از خانه بیرون می‌اندازند. قاسم سیاه بالاخره تصمیم می‌گیرد در خیابان با زن معاشقه کند که توسط پلیس دستگیر می‌شود. زن که تا پایان آن روز در تهران فرصت اقامت داشته، راهی فرودگاه می‌شود و قاسم سیاه در بازداشتگاه می‌ماند.

مهر گیاه

نویسنده، کارگردان و تدوین‌کننده: فریدون گُله. تهیه‌کننده: داریوش

کوشان. مدیر فیلمبرداری: فریدون ری‌پور. موزیک متن: محمود تقدسی. مدیر تهیه: حسین محسنی. اثرات صوتی: مجید مهرجو. دستیاران کارگردان: سعید خدابنده، فرهاد قابوسی. چاپ و لابراتوار: علی‌رضا شیرازی، اسماعیل صفاری. مشاور فنی: سیروس جراح‌زاده. فیلمبردار: امیر اشراقی. بازیگران: علی نصیریان، پوری بنایی، عزت‌الله رمضانی‌فر، داریوش ایران‌نژاد. محصول استودیو پارس فیلم. علی عزت فخار. ۱۳۵۴.

گل‌فروشی (علی نصیریان) که مدت هفت سال است بابت یک قطعه زمین موروثیِ غصب شده توسط خاله‌اش به نهادهای مختلف اداری عریضه می‌نویسد و در آرزوی به دست آوردن زمین خود است، شبی در مسیرش با زنی به نام مهری برخورد می‌کند که ظاهراً در حال فرار است. علی به تصور این که زن بدکاره است، می‌کوشد به او نزدیک شود، اما زن در ابتدا او را از خود می‌راند. طی سفر، علی به مهری علاقه‌مند می‌شود و شیفتگی او، این ارتباط پر رمز و راز را پیچیده‌تر می‌کند. مهری به همراه علی به خانهٔ مادربزرگ مهری می‌روند و علی بیرون کوچه منتظر می‌ماند. پس از مدتی، علی وارد کوچه می‌شود و درهای متعددی را می‌زند، اما از مهری خبری نیست. علی، سرگردان به تمام نقاطی که مهری را در آن‌جا ملاقات کرده است سر می‌زند، اما او را نمی‌یابد و سرانجام در شبی بارانی با اتومبیل‌اش از دره به پایین پرت می‌شود، صبح هنگام، کودکانی بر فراز دره، تکه‌های اتومبیل اوراق شدهٔ علی را به هم نشان می‌دهند. کس دیگری هم بر فراز دره دیده می‌شود: مهری، که بی‌اعتنا به اتومبیلِ خُرد شده چشم دوخته است.

کندو

نویسنده و کارگردان: فریدون گُله. مدیر فیلمبرداری: حمید مجتهدی،

فریدون ری‌پور. تیتراژ: عطری‌نژاد. موزیک متن: واروژان. خواننده: ابراهیم حامدی. گریم: عبدالله اسکندری. دستیار کارگردان: علی واحدی، مسعود سلطانی. مونتاژ: حسن مصبیی. میسکاژ: روبیک منصوری. امور فنی: استودیو فیلمکار. چاپ و لابراتوار: وزارت فرهنگ و هنر. استودیو بدیع. پخش از حسام فیلم. بازیگران: بهروز وثوقی، داوود رشیدی، رضا کرم رضایی، جلال، ناظری، رمضانی‌فر، شهاب، حاجیان، امیرکیا، هنگامه، پروین سلیمانی، شهناز. ۱۳۵۴.

ابی، جوانی سابقه‌دار است که مدت هفت ماه در زندان بوده، به همراه آقا حسینی، مرد میان‌سالی که به دلایلی مبهم هفده سال را در زندان گذرانده، در یک روز آزاد می‌شوند و پس از گشت و گذار در محله‌های گوناگون شهر، در قهوه‌خانه‌ای ساکن می‌شوند. در جریان بازی تُرنا، آقا حسینی حاکم می‌شود و با لحنی ریشخندآمیز، ابی را مخاطب قرار می‌دهد و به او حکم می‌کند که از هر رستوران که می‌گذرد، باید غذا و مشروب مجانی بخورد و تا بالای شهر همین عمل را ادامه بدهد. پیرمردهای قهوه‌خانه اعتقاد دارند که این حکم باطل است و ابی نباید حکم آقا حسینی را بخواند. اما ابی مصمم است که این عمل را انجام بدهد. از سویی، آقا حسینی با آقا مصطفی ـ بازی‌گردانِ قهوه‌خانه ـ شرط بسته است که ابی توان انجام این کار را دارد. ابی در یکی دو رستورانِ اول، متوجه می‌شود که آقا مصطفی پنهانی با صاحبان رستوران‌ها صحبت کرده است تا در مقابل عملِ ابی واکنشی نشان ندهند. پس مسیرش را تغییر می‌دهد و رستوران‌های دیگری را برمی‌گزیند و مرحله به مرحله، با ضرب و شتم فراوان کارکنان رستوران‌های مختلف مواجه می‌شود و بالاخره پس از خواندنِ حکم آقا حسینی، با سر و روی خون‌آلود به

قهوه‌خانه برمی‌گردد. اما پس از مدت کوتاهی، پلیس به قهوه‌خانه هجوم می‌آورد، چون صاحب قهوه‌خانه، تُرنابازان را به پلیس لو داده است. آقا حسینی از فرصت استفاده می‌کند و صاحبِ قهوه‌خانه را از پا درمی‌آورد و در پایان، دستبند به دست به همراه ابی، راهی زندان می‌شود.

ماه عسل

نویسنده و کارگردان: فریدون گُله. فیلمبردار: حمید مجتهدی، تهیه‌کننده: مهدی مصیبی. بازیگران: بهروز وثوقی، فائقه آتشین، رضا کرم‌رضایی، جمشید مشایخی، حمیده خیرآبادی، جلال پیشوائیان. محصول: سیرا فیلم و حسام فیلم. ۱۳۵۵.

رضا (بهروز وثوقی) در خانواده ثروتمندی، که مادرش خدمتکار بوده، بزرگ شده است. رضا به دختر خانواده «نی نی»، علاقمند می‌شود. و در یک سفر تفریحی به شمال، از دختر خواستگاری می‌کند. پدر خانواده خانباباکه معتقد به اصل و نسب خانوادگی است، نارضایتی خود را از این وصلت ابراز می‌کند. به عقیدهٔ او رضا با تمام امتیازاتی که دارد، نمی‌تواند درکنار خانواده قرارگیرد. اما دختر مصّر است که با رضا ازدواج کند. با او می‌گریزد. و بالاخره با وساطت دایی دختر که در واقع پدر رضاست، آن دو به هم می‌رسند.

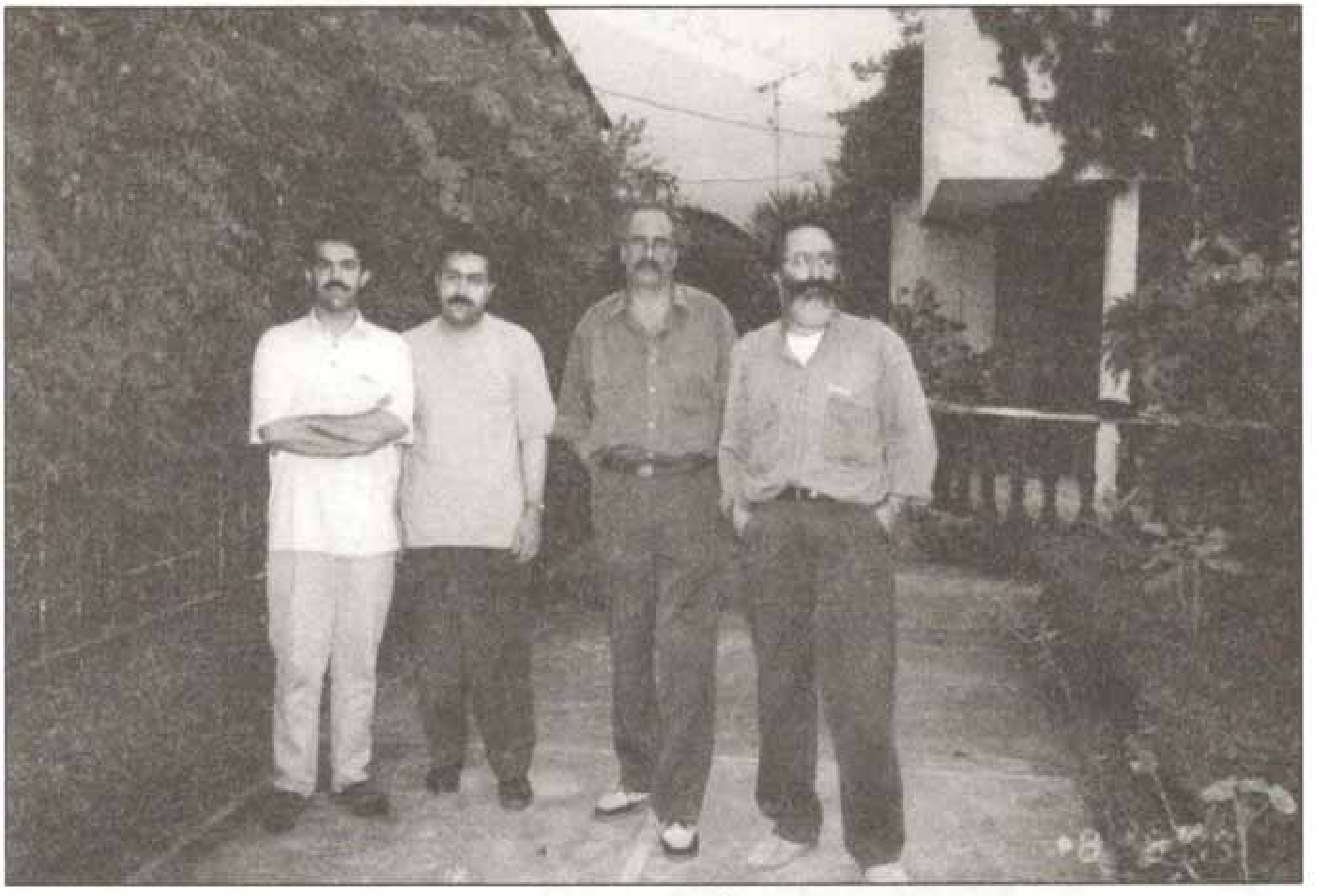
PDF.tarikhema.org

تصویری از بازتاب مطبوعاتی زیر پوست شب

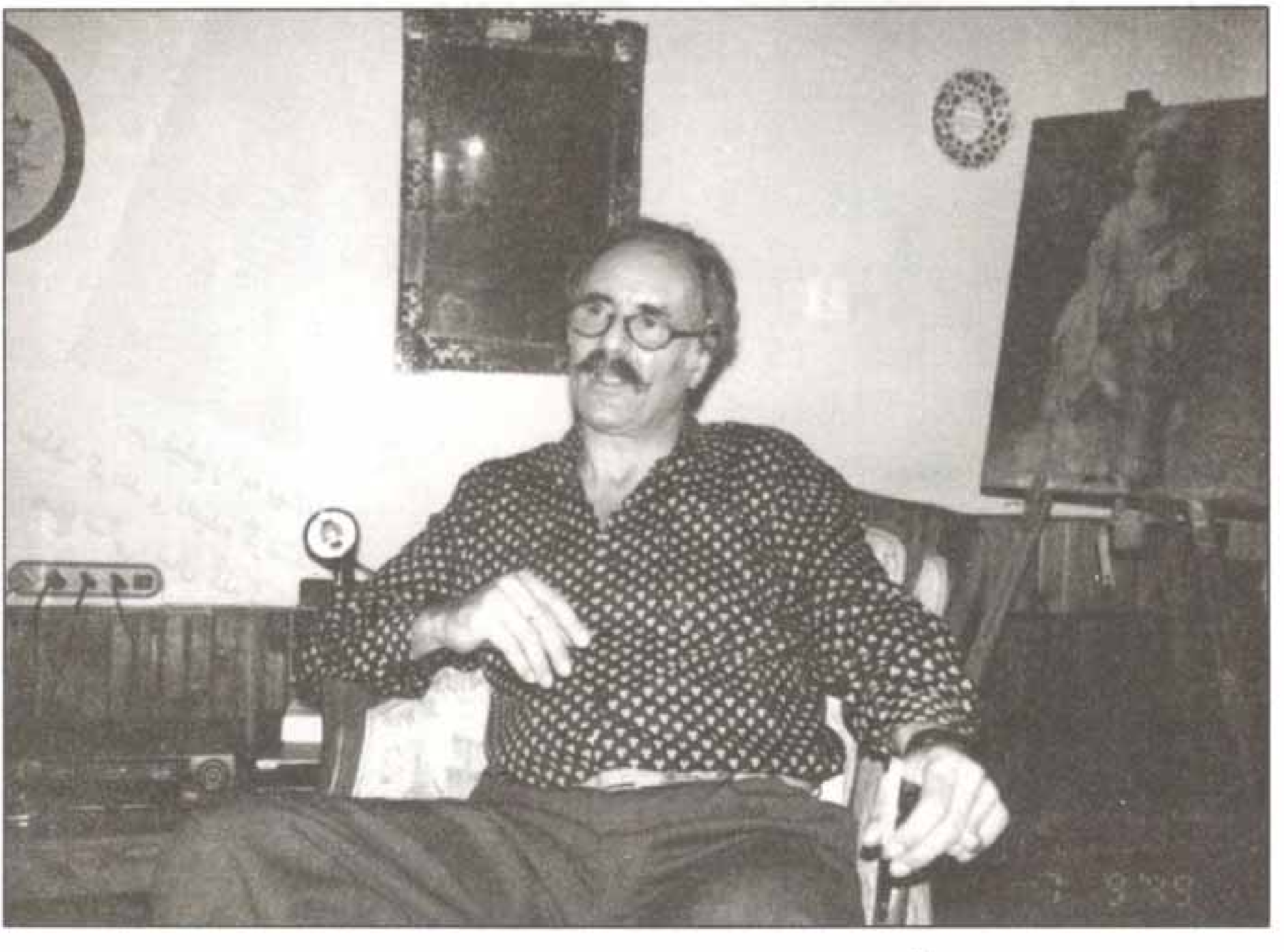


در جستجوی «بهترین‌ها»! مهرگیاه از بخش مسابقه حذف شد!

هر فیلم را به بهانه‌ای حذف کردند و نادیده گرفتند. هیچ سالی، سال گله نبود!



از سمت راست به چپ: جواد طوسی، فریدون گُله، سعید عقیقی، رضا درستکار ـ مُتل قو ـ شهریورماه ۱۳۷۸



گُله: هفده سال در تنهایی سیر کرده‌ام. شهریورماه ۱۳۷۸



عباس چاخان، شخصیت آرمانگرای لاف زنی بود که
لکنت زبان داشت و سودای آن تابلوی بهشت گونه را باور می کرد. دشنه (۱۳۵۱)



عباس چاخان با بازی پر انرژی و غبطه‌انگیز بهروز وثوقی که مترصد یافتن لحظه‌ای برای گسست از وضعیتی آوارموش است، به تنها مسیر گشوده‌ای می رود که پیشاروی اوست. غلامرضا سرکوب و بهروز وثوقی در دشنه



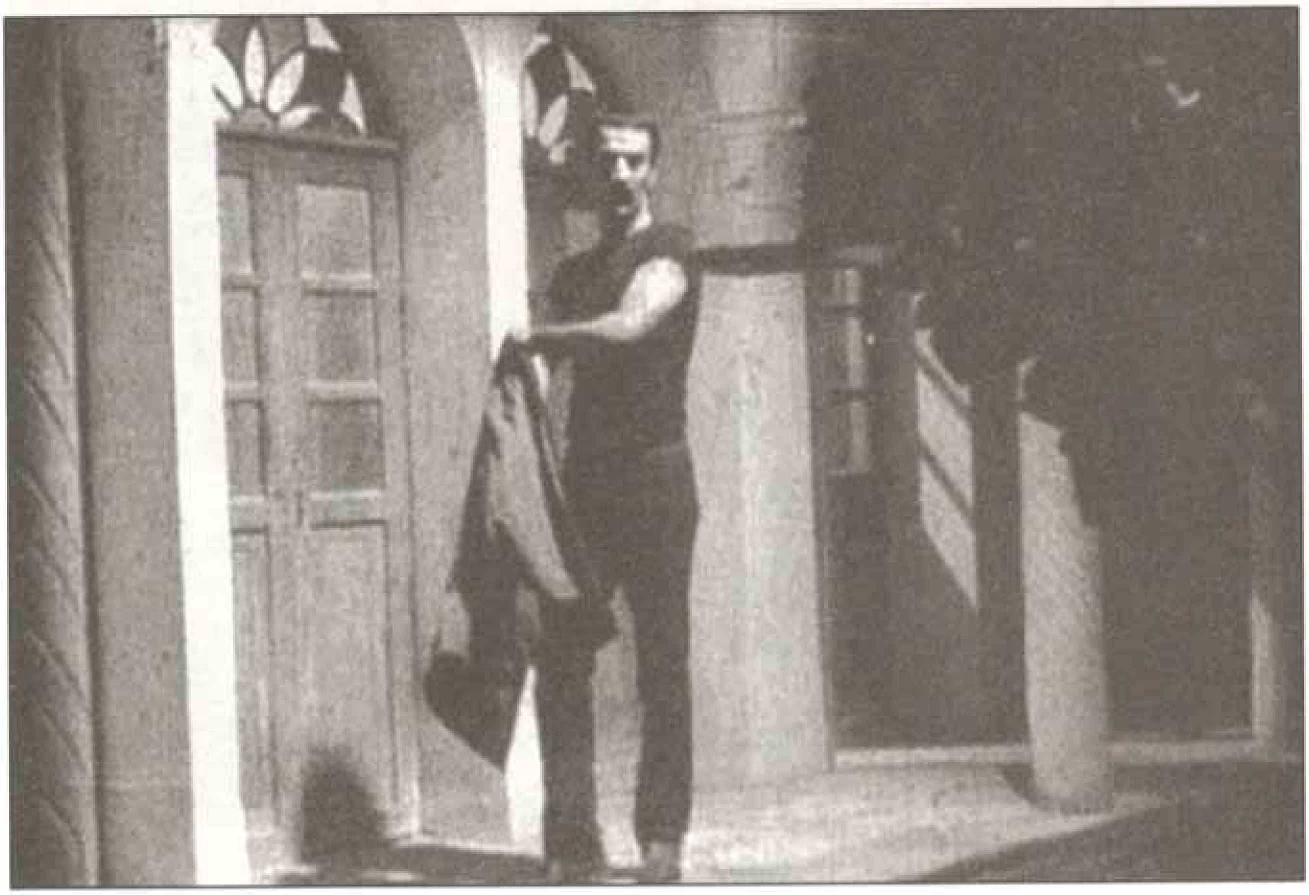
با فیلمبرداری زیبای نعمت حقیقی، یکی از بهترین فصل‌های سینمای ایران در **دشنه** اتفاق افتاد. فصل جدال وثوقی/ جلال که به آن بعدی اسطوره‌ای بخشیده بود، از ظهور فیلمساز پر مایه‌ای خبر می داد که به نقطه عزیمت سلوکاش رسیده است.



تا این جا شخصیت‌های گُله در آثارش، پیوندها و قرابت‌هایی داشتند که آن‌ها را خویشاوند خصائل سینمای فارسی نشان می داد، اما **دشنه** به رغم آن نزدیکی‌ها، بیانگر آغاز جریان تازه‌ای در سینمای گُله بود. حسین گیل در فصل ماقبل پایانی **دشنه**.



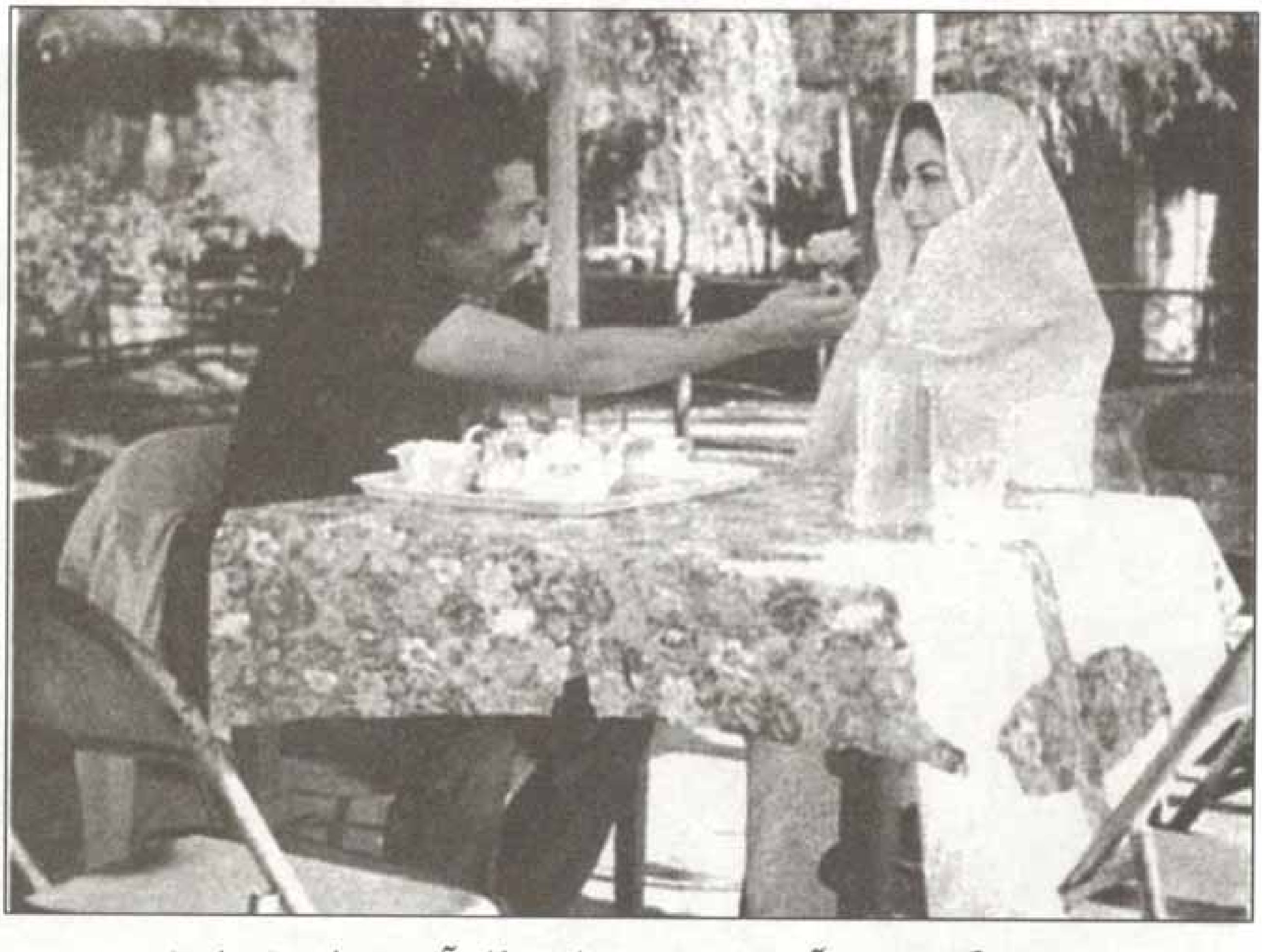
مقابل دوربین حمید مجتهدی با مهدی کافر (سعید راد) و دیگران. کافر (۱۳۵۱).



کافر با بازی سعید راد در نقش مهدی کافر، کاملاً متکی بر استیل برونگرای بازیگری راد (ضد قهرمان عاصی) بود.



در این هذیانی و گُمگشتگی سفر ذهنی علی آغاز شده است. علی نصیریان، پوری بنایی در مهر گیاه (۱۳۵۲)



زن در مهر گیاه نماد تمام آن چیزهایی است که علی در طلب آن است، ولی در اختیار ندارد.
مهری و علی (پوری بنایی و علی نصیریان) در نیمه راه آن سفر دوم.

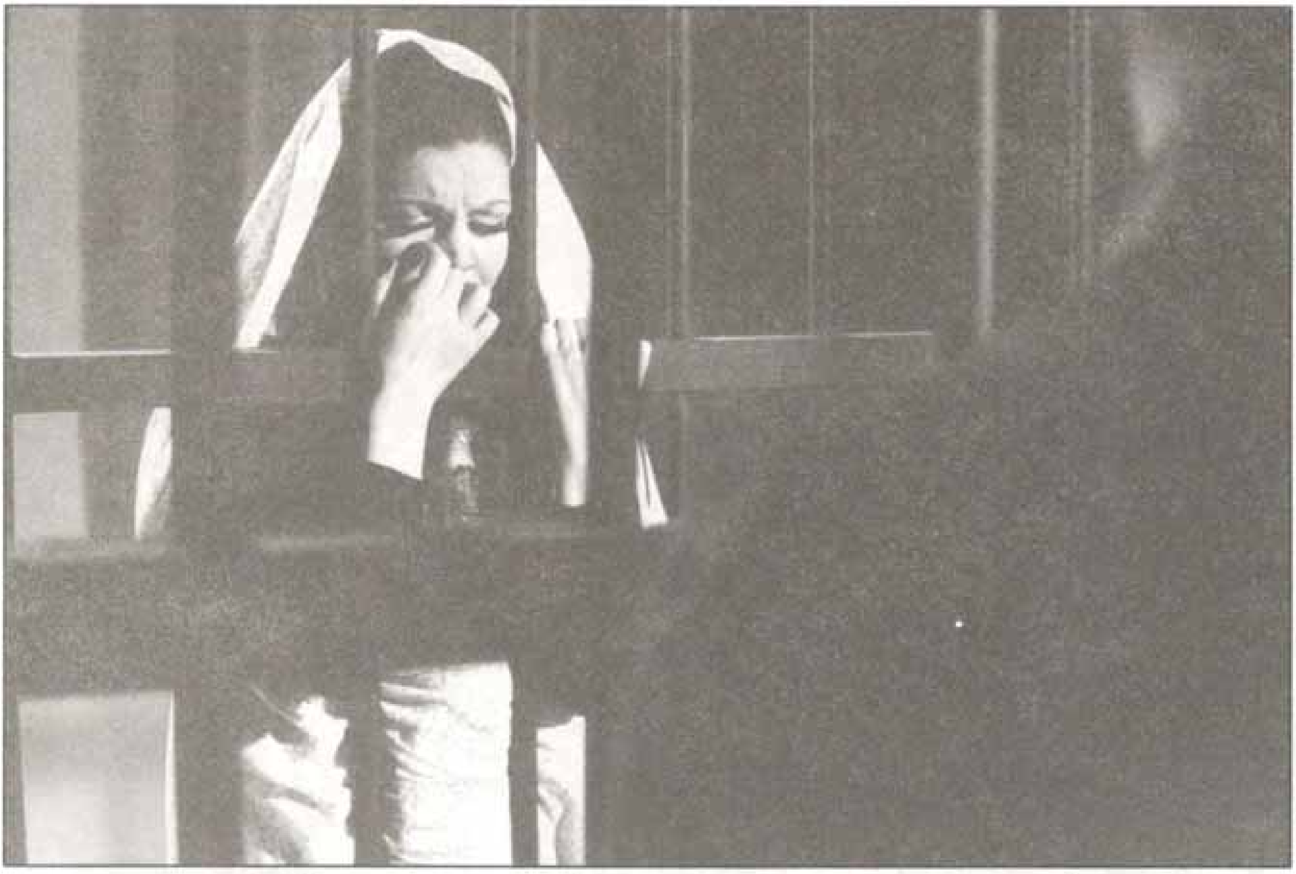


علی نصیریان و عزت الله رمضانی‌فر (مهر گیاه). گُله در دومین فیلم مهم خود، به تجربه‌ای دشوارتر دست می زند و می کوشد مفاهیم مورد نظرش را با انتزاعی در خور آن مفاهیم درآمیزد



علی (علی نصیریان) در آغاز سفر دوم، آماده شدن برای سفر جان در مهر گیاه.

PDF.tarikhema.org



فصل زندان،در **دشنه**، بهروز وثوقی پشت به دوربین و فروزان. تصویر آن زن شور بخت و مغبون با آن چادر سفید که تا اندازه فهم تماشاگر عادی کوتاه شده بود، تا بعدها در **مهرگیاه** به‌اندازه لازم بلند و رفیع شود و آنقدرها هم غریب و نا مأنوس جلوه نکند!



قاسم سیاه در ابتدا، جوانی از حاشیه نشینان شهری تصویر شده بود،اما هر چه بیشتر رفت و خُلق‌اش به دست آمد **زیر پوست شب** (۱۳۵۳). و عزمش را بر اثبات آن فاعلیت، راسختر کرد، به عکس آدمهای سلف خود، چهره انسانی‌تری یافت.



در حال راهنمایی بازیگران. زیر پوست شب، مرتضی عقیلی و سوزان گیلر. از منظر دلالتِ نمایشی وضعیت زن توریست به عنوانِ یک شهروند میان مایه و شاید کم مایه امریکایی، فاصله غریبی با قاسم سیاه ندارد.



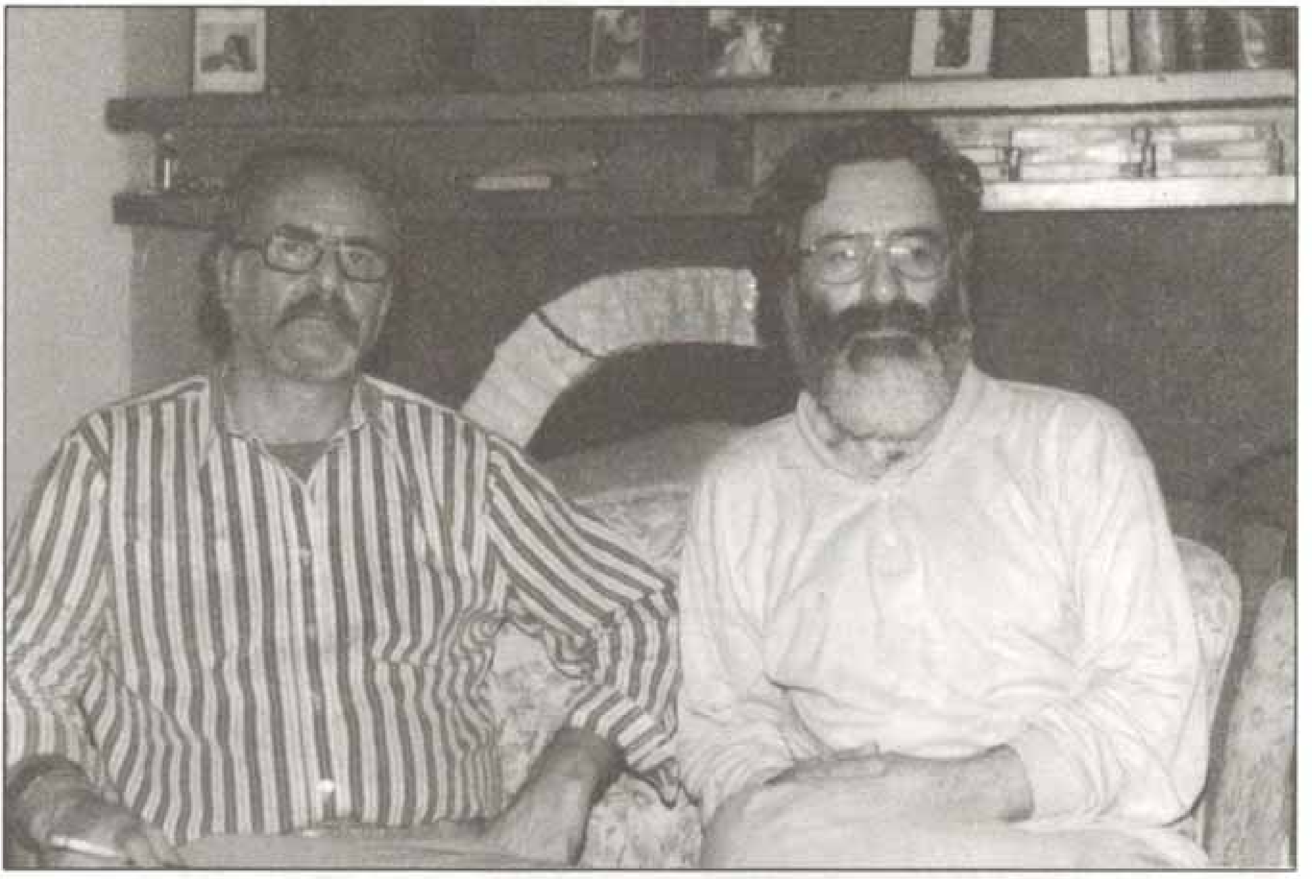
قاسم سیاه با بازی بی‌قیدانهٔ مرتضی عقیلی، پرسه جسورانهٔ و هشیارانه در دل فضای بحران‌زده تهران اوایل دهه ۱۳۵۰. زیر پوست شب.



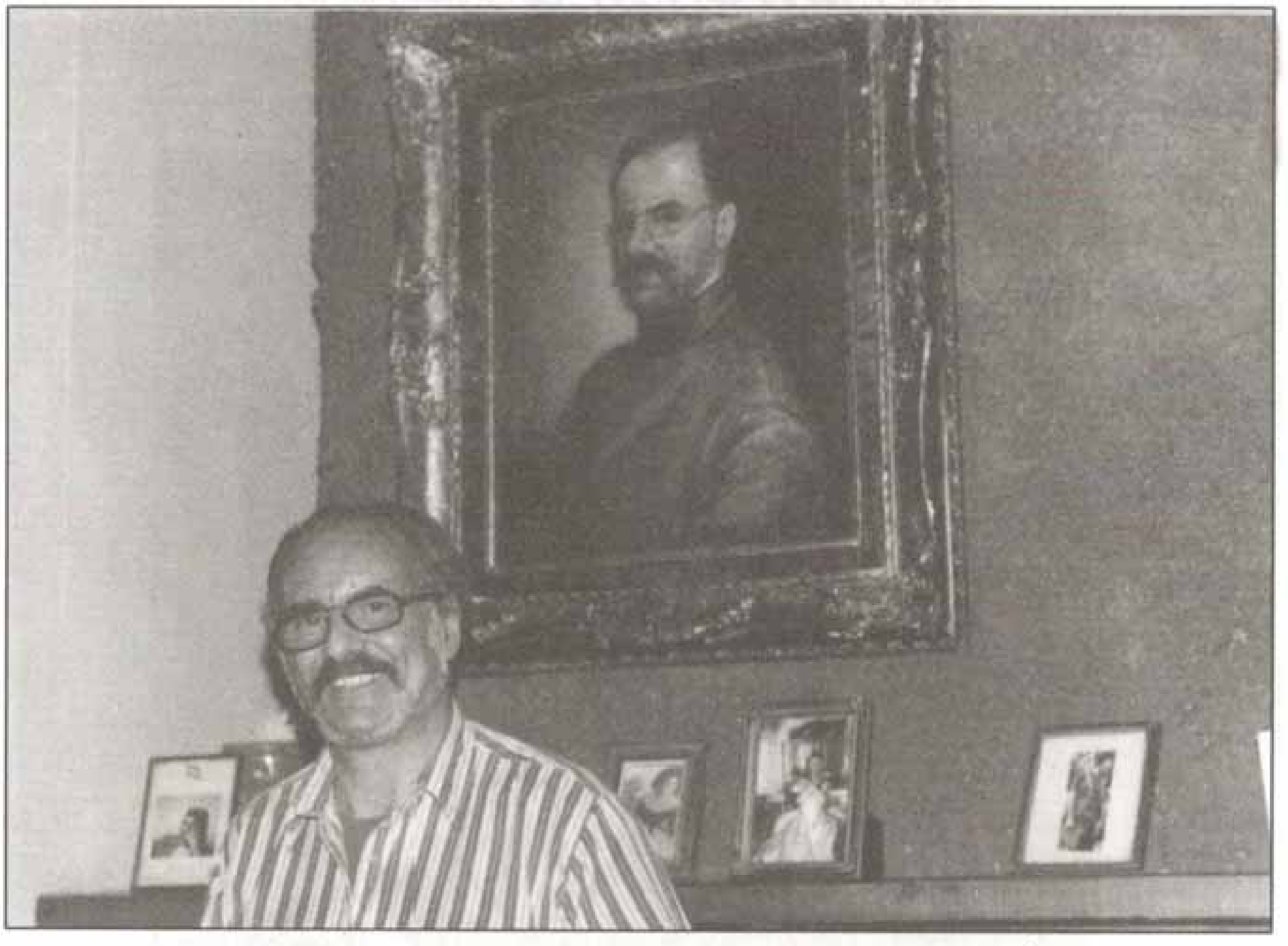
عزت الله رمضانی‌فر، بهروز وثوقی و رضا کرم‌رضایی (کندو).
ابی از مجلسی نمادی که ریشه در تاریخ و فرهنگ ایرانی دارد، حکم‌اش را گرفت و هر چه پیشتر رفت، عزم‌اش جزم‌تر شد. انگار به چنین استحاله‌ای نیازمند بود تا تولدی دیگر یابد و مُشرّف شود.



پایان سفر اَبَر انسان زخمی. آقا مصطفی، ابی و آقا حسینی
(جلال پیشوائیان، بهروز وثوقی و داود رشیدی) در نمای ماقبل پایانی کندو.



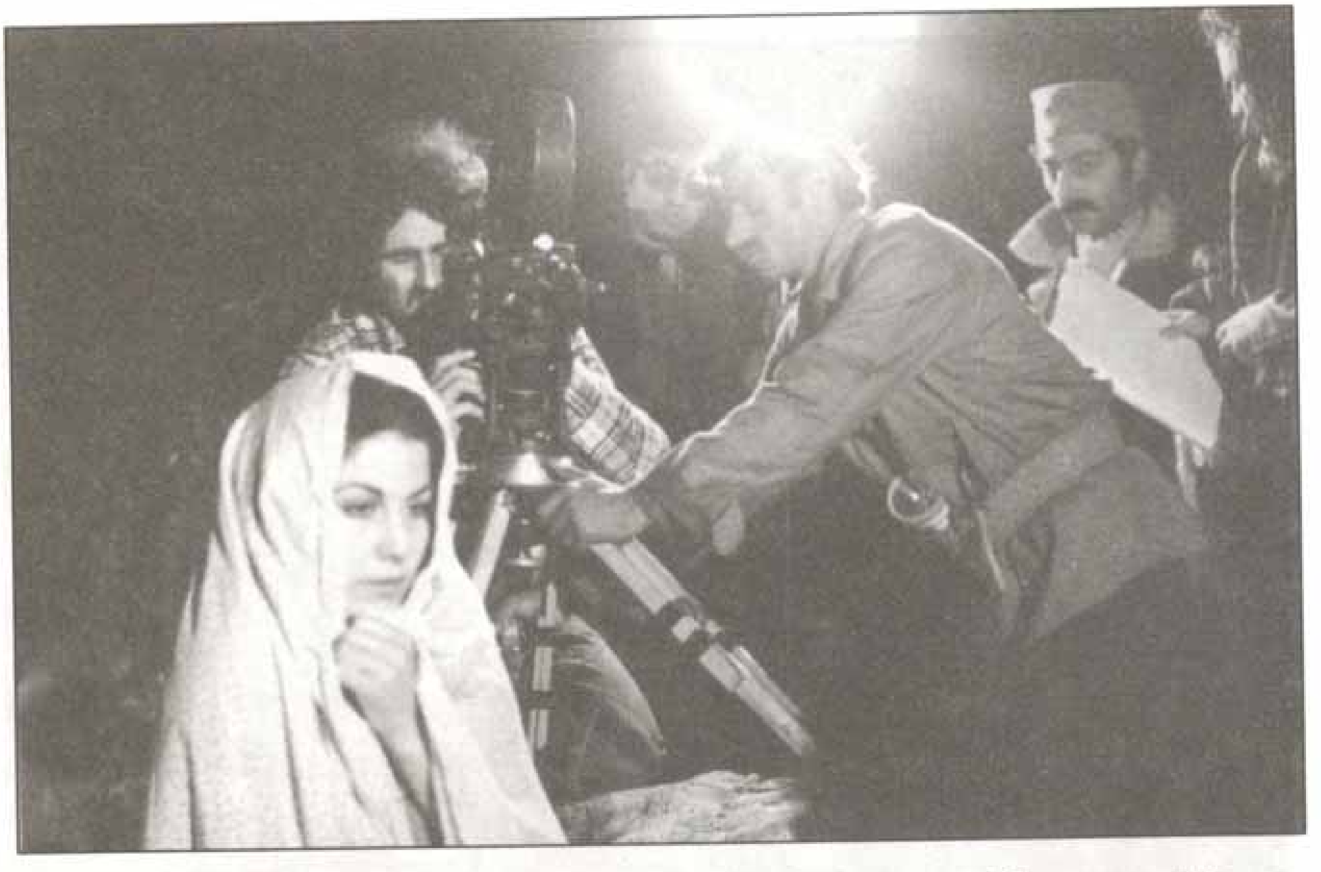
طوسی: سینمای گُله، ما را در موقعیت خاص انسانهای مطرود و بی‌خانمان قرار می‌دهد. مُتل قو ـ شهریور ماه ۱۳۷۹



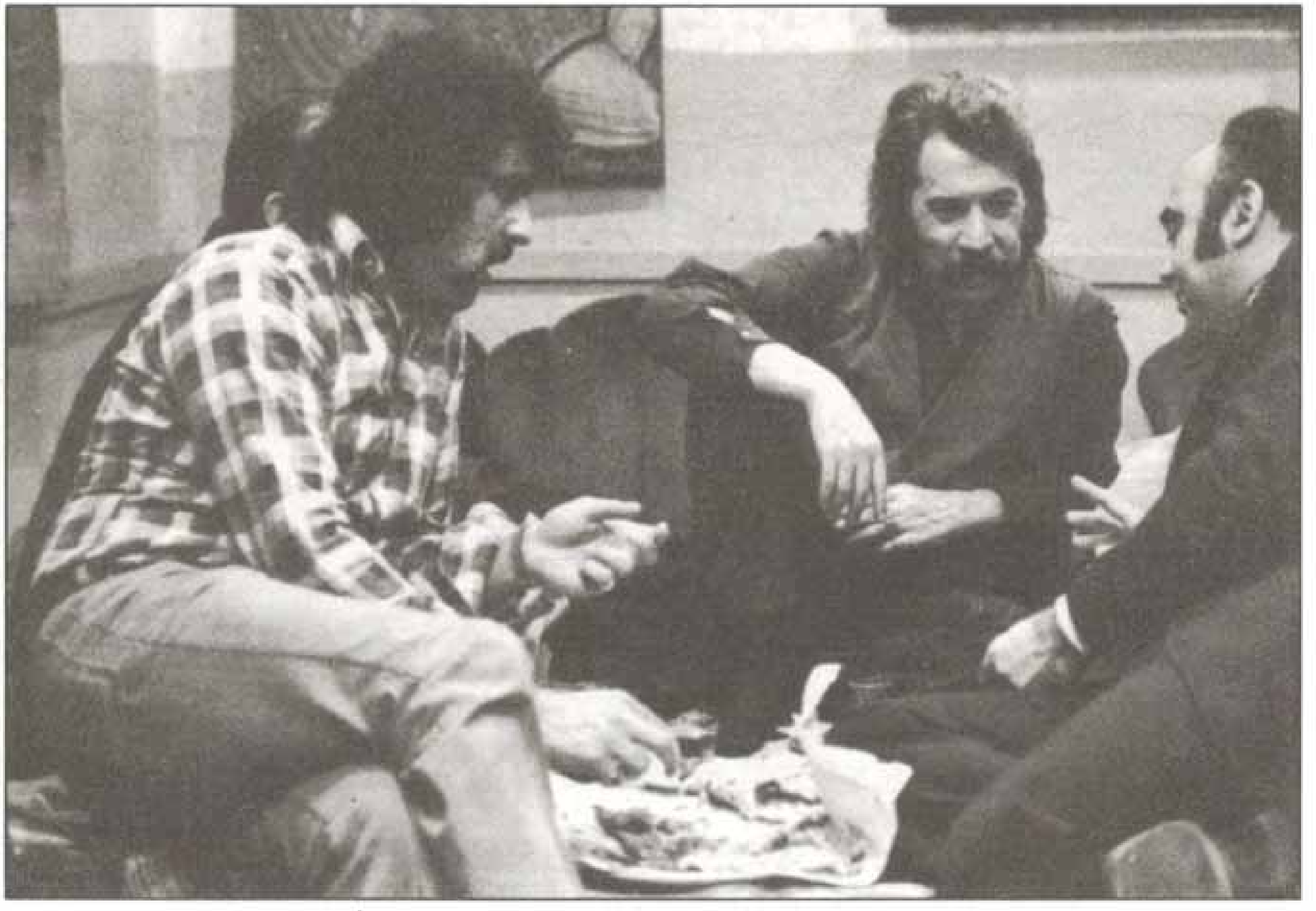
گُله: در میان مردم بودم، اما ارتباطات عمیقی نداشتم. شهریورماه ۱۳۷۹



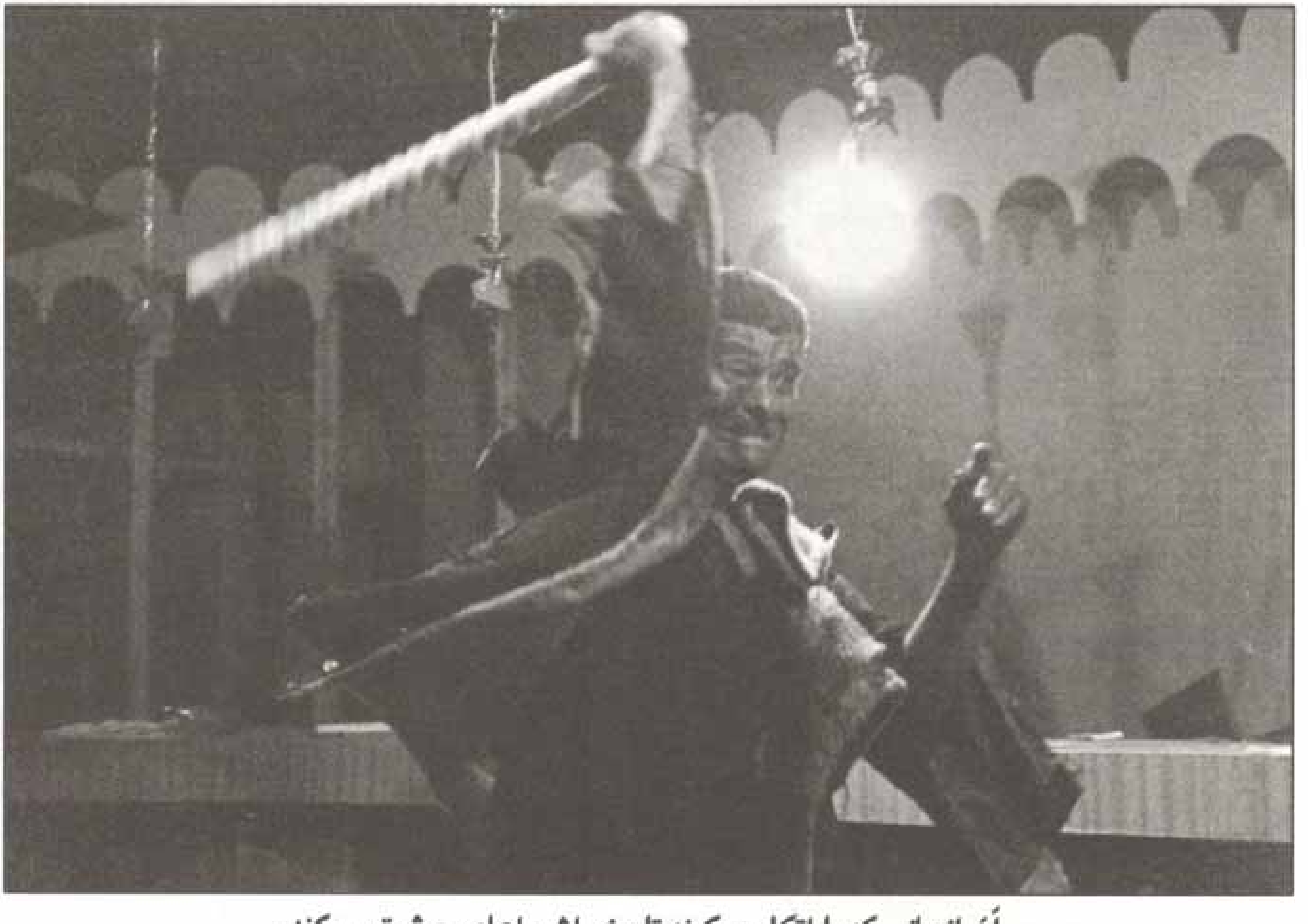
در تدارک زاویه مناسب برای فیلمبرداری مهر گیاه.
تجربه‌ای دشوار که در دیدارهای بعدی بهتر از آن می شود که در نگاه اول می‌نمود.



مقابل دوربین مهر گیاه: در تدارک شکل بخشیدن به تصویر زن و جلوه دو بعدی آن که از بوف کور هدایت به این طرف بر داستان‌پردازی ایرانی سایه انداخت و حتی در آثار موج‌نو نیز دیده شد.



در تدارک "نشست" در کندو (۱۳۵۴). داود رشیدی و گُله.



اَبَر انسانی که با اتکاء بر کینه تاریخی‌اش، اعاده حیثیت می‌کند.
ابی (بهروز وثوقی) در خوان هفتم کندو. آیینه‌هایی که واتاب غیر حقیقیت‌اند، بهتر که شکسته شوند.

فهرست برخی آثار منتشر شده و در دست انتشار نقش و نگار

الف: کتاب‌های سیاسی ـ اجتماعی

جامعه مدنی و ایران امروز/ جمعی از نویسندگان/ ۱۳۷۷

جناح‌های سیاسی در ایران امروز/ حجت مرتجی/ ۱۳۷۸

یقه سفیدها/ محمد قوچانی/ ۱۳۷۹

امنیت در اغما/ سید مرتضی مردیها/ ۱۳۷۹

عدالت از نگاه سوم شخص مفرد/ شادی صدر/ ۱۳۷۹

اخلاق رسانه‌ها/ مجید محمدی/ ۱۳۷۹

ب: کتاب‌های سینمایی

شور عشق (فیلمنامه)/ نادر مقدس ـ انوشه منادی/ ۱۳۷۹

نسل سوخته (فیلمنامه)/ رسول ملاقلی‌پور/ ۱۳۷۹

شیفته (فیلمنامه)/ محمدعلی سجادی/ ۱۳۷۹

از دل هزار و یک شب (بازیگران زن سینمای ایران ۱)/ آرش خوش‌خو/ ۱۳۸۰

تحلیل بازیگری/ رضا کیانیان/ ۱۳۸۰

فیلمنامه اقتباسی/ لیندا سیگر/ عباس اکبری/ ۱۳۸۰

فریدون گُله (زندگی و آثار)/ درستکار، طوسی، عقیقی، صلح‌جو/ ۱۳۸۰

محله چینی‌ها (فیلمنامه)/ رابرت تاون/ عباس اکبری/ ۱۳۸۰

به رنگ یاد به طعم سینما (مردان بازیگر سینمای ایران)/ علی میرمیرانی/۱۳۸۰

قاچاق (فیلمنامه)/ استیون گیگان/ نگار آذربایجانی/ ۱۳۸۰

بازیگران زن دهه نود/ آرش خوشخو/ ۱۳۸۰

بازیگران زن سینمای ایران ۲/ آرش خوش‌خو/ ۱۳۸۰

ج: کتاب‌های ادبی و فلسفی

درس‌های فلسفه اخلاق/کانت/ منوچهر صانعی درّه بیدی/ ۱۳۷۸

شاعران نامدار/ طاهره مددیان پاک/ ۱۳۷۸

دفاع از عقلانیت/ سید مرتضی مردیها/ ۱۳۷۹

محمد قاضی و رسالت مترجم/ عرفان فانعی فرد/ ۱۳۷۹

باز هم قلعه حیوانات/ جورج اورول/ سعید کوشا/ ۱۳۷۹

غزل‌های شکسپیر (ترجمه منظوم و شرح اشعار)/بهنام مقدم،محمد همایون‌وش/ ۱۳۷۹

دلیله (داستان‌های زنان درباره زنان)/ اسداله امرایی/ ۱۳۷۹

هنر در کویر (شریعتی در نگاه هنرمندان)/ علی میرمیرانی/ ۱۳۸۰

ظلمت در نیمروز/ آرتور کستلر/ اسدا... امرایی/ ۱۳۸۰

فلسفه حقوق/کانت/ منوچهر صانعی درّه بیدی/ ۱۳۸۰

فلسفه فضیلت/کانت/ منوچهر صانعی درّه بیدی/ ۱۳۸۰

د: کتاب‌های روان‌شناسی زن

آیین همسرداری/ دوروتی کارنگی/مهستی شهلایی/ ۱۳۷۹

زن مثبت/گیل لیندن/ توراندخت تمدن/ ۱۳۷۹

بدن زن، ذهن زن/ توراندخت تمدن/ ۱۳۸۰

ساده عشق ورزیدن/ مهستی شهلایی/ ۱۳۸۰

سینما ۴

قهرمان‌های تک افتادهٔ آثار فریدون گله، با آنکه در میان «جمع» بودند به مسیری کشانده می‌شدند که به نوعی به مقابله با نظم و وضعیت موجود می‌رسید. پاسخ‌شان به طبیعت زندگی و سازگاری، سراپا «نه» بود، و با نفی آن نظم، به تدریج، وجود خویش را اثبات می‌کردند.

برای قهرمان «زیر پوست شب» که همه، ناکامی‌اش را جشن گرفته و شهر را چراغانی کرده بودند پرسه و شب‌گردی، عبور از تمنیّات جسم بود، و برای قهرمان «مهرگیاه» شوریدگی و شیدایی و گمگشتگی، سفرجان چه باک؟ که گمگشتگان خاک به «سلوک» زنده‌اند، نه به مقصد؛ و تازه قهرمان کندو با جسم و جان در توارث آن «نه» حضور داشت.

گله ۲۵ سال پیش با برجای گذاشتن این خویشاوندی، زیر پوست شب، مهرگیاه و کندو از ایران رفت تا خود، همانند قهرمانانش، سکوت دیگری را آغاز کند...

انتشارات نقش ونگار

تهران ـ انقلاب، ۱۲ فروردین، شهدای ژاندارمری، شماره ۱۳۴

تلفن: ۶۹۵۰۷۲۵ - ۶۴۹۶۲۴۹

ISBN 964-6235-31-X

9789646235311